“十二五”国家重点图书



音乐学新视界丛书

岭南古代音乐研究

孔义龙　曾美英　著





音乐学**新视界**丛书

符号学视角中的音乐美学研究
粤港澳音乐教育研究
与古乐对话
岭南古代音乐研究
近现代广东音乐家研究
民族音乐研究的视野、方法与案例
舞思舞论
京剧梅派唱腔艺术研究
红线女唱腔艺术研究

责任编辑：曾鑫华
责任校对：周明恩
封面设计：山　内



定价：58.00元



音乐学新视界丛书



岭南古代音乐研究

孔义龙　曾美英　著



中国·广州

图书在版编目（CIP）数据

岭南古代音乐研究/孔义龙，曾美英著．—广州：暨南大学出版社，2012.5
（音乐学新视界丛书）
ISBN 978－7－5668－0134－0

Ⅰ．①岭…　Ⅱ．①孔…②曾…　Ⅲ．①广东音乐：古代音乐—研究
Ⅳ．①J632.765

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第041795号

出版发行：暨南大学出版社

地　址：中国广州暨南大学
电　话：总编室（8620）85221601
　　　　营销部（8620）85225284　85228291　85228292（邮购）
传　真：（8620）85221583（办公室）　85223774（营销部）
邮　编：510630
网　址：http：//www.jnupress.com　http：//press.jnu.edu.cn

排　版：广州市天河星辰文化发展部照排中心
印　刷：湛江日报社印刷厂

开　本：787mm×960mm　1/16
印　张：15.25　彩页3.25印张
字　数：345千
版　次：2012年5月第1版
印　次：2012年5月第1次

定　价：58.00元

总 序

本套丛书系以华南师范大学音乐学院音乐研究所为主体推出的一批学术成果，涉及音乐与舞蹈学中音乐美学、基础音乐教育、古代音乐史学、近代音乐史学、传统音乐、舞蹈理论与教学研究等多个研究领域，是近年来音乐学院学术团队承担各类省部级科研项目、主办学术论坛、参加国际国内会议以及指导各领域教学所获得的学术成果的一次展示。

音乐美学领域推出的成果将符号学理论引入音乐美学，将音乐与现实的反映问题和音乐符号意义问题作为核心，旨在为传统音乐美学研究中诸多问题找出新的诠释途径。基础音乐教育领域推出的成果以粤、港、澳三地音乐教育的现状和比较为内容，打造出三地常态化的良性音乐教育论坛机制和实践性、指导性研究模式。古代音乐史学领域推出的成果以音乐实物为主要对象，对钟乐的数理关系、岭南古乐及史学学科发展的相关问题进行较为深入的探讨。近代音乐史学领域推出的成果以近现代广东音乐家为研究对象，较全面、系统地展现广东音乐家对近现代中国音乐发展的贡献，反映当代音乐学者对近现代音乐与音乐家全面、客观的评价态度。传统音乐领域推出的成果以戏曲唱腔和传统音乐形态理论为研究对象，对京剧梅派和粤剧红线女唱腔，以及传统均、官、调的理论与实践作出合理的评价和系统的分析。舞蹈理论与教学领域推出的成果以民族民间舞蹈研究为主要对象，结合民族民间舞蹈的教学研究及现代创编进行富有成效的应用性理论探索。

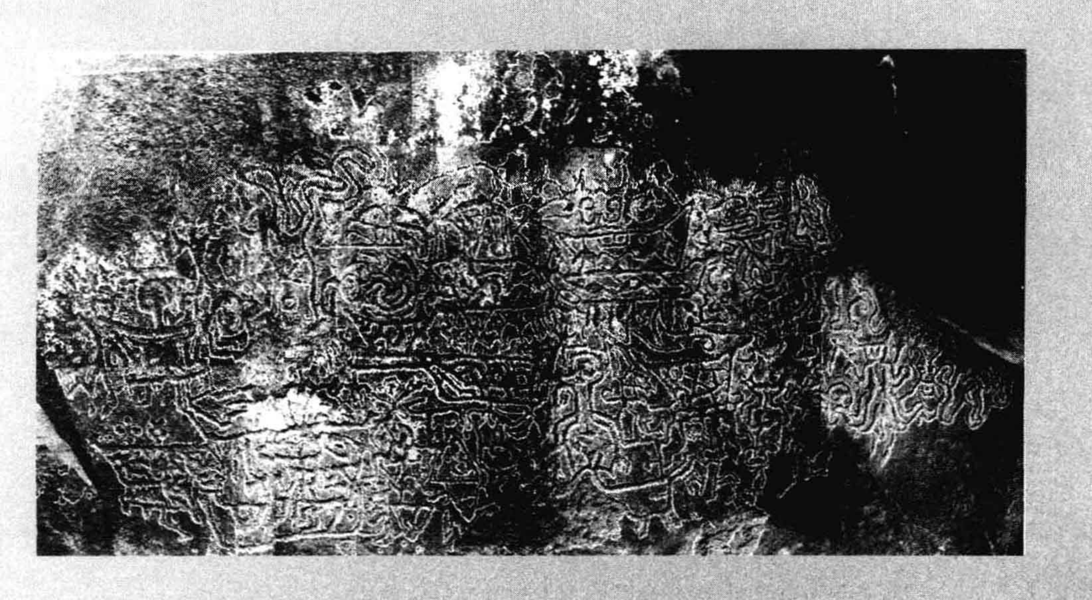
华南师范大学音乐学院音乐研究所成立于2007年3月，是一个以研究为主、教学为辅的研究实体。研究所现有在编研究人员8人，其中博士6人、硕士1人、在读博士1人，教授5人，结构健全、层次合理，在学术界已初步产生良好影响。本批成果反映了该团队学术研究的一个侧面，此后还有系列成果陆续推出。

黄汉华

2011年7月16日

目　录

绪　言



岭南音乐是中华民族音乐宝库中的一朵奇葩，它孕育于岭南富饶的土壤，长期的发展赋予其别样的特质。对于其绚丽而多元的文化结构，人们曾经不断地关注过它的一些组成元素；对于其悠久而坎坷的发展历程，人们总是不断地关心它已有的状况；对于其深邃而交融的文化内涵，人们不断地掀开它本体的面纱。这些正是进一步研究的基础，同时也是课题研究的切入点和起步的平台。这些赖以进一步研究的基础可作具体阐释。

一、有关岭南古代音乐文化的既往研究

岭南古代音乐文化的既往研究成果表现在三方面：第一，以明清为起点的民族民间音乐研究成果；第二，以音乐本体为对象的地域性专题研究成果；第三，不以音乐研究为主要对象的文化学和历史学成果。它们均为课题研究提供了不可或缺的资料。

1. 以明清为起点的民族民间音乐研究成果

就现有成果而言，有关岭南音乐的研究多数是从民族民间音乐角度对现存并一度蓬勃发展的乐种、剧种、歌舞、民歌、说唱等形式作出分析。如萧遥天的《潮州戏剧音乐志》、谭正壁和谭寻的《木鱼歌、潮州歌叙录》、陈天国的《潮州音乐研究》、温萍的《客家山歌概述》、罗德栽的《论客家筝派的形成和传播》、吴丽玲的《论潮州歌册的历史渊源与现状》、陶诚的《广东音乐文化研究》等。由于学科角度的原因，每一种音乐形式的历史追溯均显得轻淡，且仅能追溯至明清时期，因为从岭南音乐现在的

发展状态来看，它们流入的时间多在明清时期（尤其是清代）。这样便不自觉地使岭南音乐的研究局限于距今约600年之内，而对之前（新石器、青铜文化、南越王、汉魏晋南北朝、隋唐、宋元等）各时期的音乐发展关心过少。不过，岭南音乐最重要的特点在于吸收、交融与传播。无论是周代桂东和粤西北地区对青铜乐器的引进，还是南越国对中原礼乐的大规模应用；无论是春秋战国时期桂东和粤西地区铜鼓的流入，还是三国时期佛乐的西来；无论是海上丝绸之路的乐器展示，还是岭北传统乐器的南移和改良；无论是汉唐的乐舞，还是宋元的戏剧；无论是原土著、少数民族的歌谣与舞蹈，还是客家山歌和潮州歌册，更不用说粤曲、粤剧、潮剧、桂剧和外江戏等现在广泛流传的许多形式，它们的发展更多地体现出来的不是冲突与排斥，而是并存与吸收、融合与传播。可以说，岭南古代音乐历史就是一部交融史，而每一个吸收与交融的历史阶段和每一次传播的历史线索均有待进一步整理。

2. 以音乐本体为对象的地域性专题研究成果

就现有成果而言，音乐学家选择音乐本体作为研究对象的居多，陆仲任、余其伟、黄锦培、陈天国、温萍、陈安华、罗德栽、黎英海等的研究即属此类，如陈天国的《潮州大锣鼓》、《潮州禅和板佛乐》、《潮州音乐的板式结构》、《潮州弦诗乐的变奏和加花》、《潮阳笛套音乐》，黎英海的《潮州音乐的调变化发展》等。他们既是近现代岭南音乐的诠释者，又是当代岭南音乐的传播者。这些成果为揭示岭南民间音乐的内在结构、声腔、调式、谱制、曲（剧）目、表演等方面的特征作出了重要贡献。同时，以一个地域或一种民系文化作为对象进行研究也是这些学者的共同特点。然而，广袤的岭南土地繁衍着多个居民群体，由于其历史变迁、审美习俗及对自然的态度与信仰等的不同，孕育出了不同的民系文化，如广府文化、潮汕文化、客家文化以及细分出来的雷琼文化、桂东文化和少数民族文化等。因为各种文化呈现出共性与个性共存的特点，所以，它们的音乐表现形式与内容也同中有异。因此，在对岭南古代音乐进行整体考察时需要将这些音乐学研究成果作综合分析与利用。

3. 不以音乐为主要对象的文化学和历史学成果

在文化学界和历史学界关于岭南文化的研究中，很多成果或从文献学，或从历史学，或从考古学角度作了一些音乐史料的描述，如罗香林的

《客家研究导论》、陈乃刚的《岭南文化》、钟文典的《广西通史》、方志钦和蒋祖缘的《广东通史》、胡守为的《岭南古史》、李权时的《岭南文化》、陈泽泓的《潮汕文化概说》、袁钟仁的《岭南文化》、朱洪和姜永兴的《广东畲族研究》、覃乃昌的《广西世居民族》、司徒尚纪的《广东文化地理》、英国艮贝尔的《客家源流与迁移》、美国钟嘉谋的《客家界说与客家起始年代问题》、黄挺的《潮汕文化源流》、杜松年的《潮汕大文化》、葛剑雄的《中国移民史》、刘丽川的《深圳客家研究》（博士论文）等。这些描述看似零星，却很有价值。如果要将岭南古代音乐纳入原本应归属的大历史学科中去思考，则应对这些零星的描述进行整合。所以，这些文化学和历史学研究虽然不以音乐为对象，但其中有关音乐史料的描述却成为岭南古代音乐研究不可或缺的资料。

二、岭南古代音乐既往研究的原因与学术态度

从前面的陈述可知，真正以岭南文化为背景作音乐历史研究的成果还很缺乏。然而，岭南音乐作为一种文化现象，与历代岭南人民的生活紧密相连，所以，整体把握该地区音乐历史的发展脉络与形式特征是提高当代岭南人文化素质的需要，也是发展中国音乐史学的需要，更是准确理解音乐历史流变规律及文化交流的需要。

为什么明清以前的岭南音乐研究成果较少呢？为什么更多的是以音乐本体为对象的地域性专题研究成果呢？为什么音乐学科较少关注文化学和历史学研究中的音乐成果呢？

1. 这是一个关于文化相对论的问题

当我们戴着中心文化的眼镜去看待某一曾经偏离中心文化的特定区域时，总喜欢拿一种预先准备好的文化清单去验收它。其实，这不是有没有的问题，也不是好不好的问题，而是如何更新自身原有文化意识的问题。客观地讲，在岭南古代音乐文化的历史长河中，中国历史上中心文化区域有的它基本上都有，中心文化区域没有的它也有。这就是所谓的地缘和特色，而正是这种地缘和特色决定了需要对它进行客观评价与清晰梳理的价值。

2. 这是一个研究视角的问题

既往音乐学研究成果多有现存的、形态的、学科内的视角，少有文化

的、历史的、外学科的视角。其结果是：有关岭南古代音乐文化的探讨时间早不过明代；缺乏历史学、文化学大背景的单一形态研究；将相同的材料对象进行割裂研究，即历史学、考古学谈器物的外形特点和时代特点而不好探讨音乐，文化学谈音乐的历史性意义而不好深入本体，音乐学苦于没有机会接触材料而难于介入，并由此长期以来未能形成研究这一地域文化的认识。

3. 这是一个材料来源问题

长期以来，学者们很少涉猎岭南古代音乐这一领域的一个重要原因是，赖以勾勒音乐历史发展脉络和描述一定层面音乐风格、特质的史料太少。岭南地处历代行政管辖的边域，其文化在各个历史时期都相对落后于中原或黄河、长江流域等地区是不争的事实。针对尚无文字记载的岭南先秦时期以及本来就不多的一些史料中存在讹误和夸张（如《淮南子》）的客观事实，仅靠以中原政治、经济及文化为核心的史籍来构架古称“南蛮”的地处边远的岭南音乐历史文化体系，显然会存在很多缺憾。

以上这些客观问题都是各学科的研究工作者难以解决的。然而，笔者课题的如期开展与顺利完成却有一个新的空间，这是一个研究契机。

笔者有幸参与《中国音乐文物大系》第三期工程中的《广东卷》音乐文物的普查工作，这为研究岭南古代音乐找到了契机。普查内容包括考古出土和传世的各时期乐器和任何留存音乐文化遗迹的岩画、崖画、壁画、画像、雕砖、石刻、器皿饰绘及乐俑等图像资料，也包括乐谱和戏本等纯粹的音乐实物资料。毫无疑问，这次普查大大弥补了文献史料对岭南音乐文化记载的不足。换言之，大量考古出土实物与亲身参与的普查工作为研究的学术价值提供了重要的保障。同时，新材料使研究成果以最客观、最真实的面貌出现，为岭南古代音乐研究构建了一个较高的起点。

确定了研究对象，就必须确定研究的标准，特别是研究的目的，这些都不敢吹嘘，只能留给读者去评判。然而，笔者在材料上的态度是清晰的。由于课题研究的完成主要有赖于大量的文物资料，所以，笔者确定的写作态度是：把握客观描述的写作原则；坚持客观描述在先，适度联系在后的写作步骤；以对音乐文物资料的正确排位、梳理历史进程为写作的基本目的。

第一章
乐起岭南



第一节 从陶片与岩画说起

一、石峡陶片与远古器皿舞蹈

现藏于曲江县博物馆的石峡舞蹈纹陶片①是1985年曲江马坝石峡遗址中第三期文化层出土的，属于商代器物，距今约3 500年。该组舞蹈纹压印在饰曲折纹的陶器肩部。陶器已破碎，形制不明。残陶片上可见舞人5名，舞人上方饰横排曲折纹，且陶片纹饰皆为浮雕式，立体感极强。5位舞人手牵手，向左前方跃步起舞。左起第1位与第4位舞人均塑正面，长颈、细腰，当属女性。第1位右手和下肢无法看见；第2位与第3位均向左侧身。第2位舞人头转向右注视第1位，嘴唇和下颌分明，长发向后扎起，细腰，两膝微曲，左脚向左抬起，呈行进状，两手与前后两人作拉手状；第3人背向第2位，倾身向左，臀部突起，头部与肩部经磨损已漫漶不清，然从残存的印迹可知其面亦朝左，正注视第4位舞人，两腿略作弯曲，呈跳舞状，其左手和下肢已无法看见。陶片残缺严重，第5位舞人仅见右肩部和飘起的散发。这组舞人形象生动，体态自然，展现了远古先民

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第262页。

富有艺术韵味的一段欢庆活动或携手探索自然的场景。

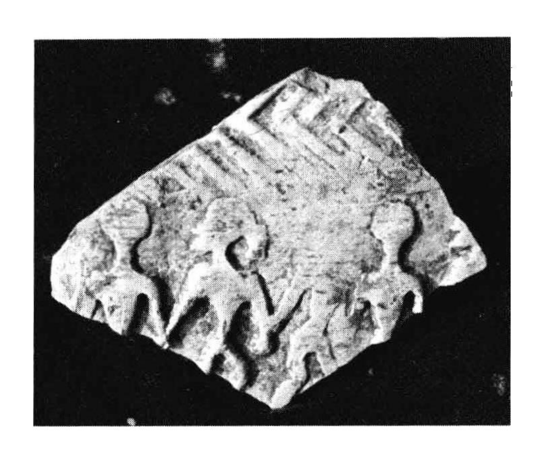


图 1－1　舞蹈纹陶片

虽然马坝陶片上的舞蹈纹仅仅展示了商代先民生活的一角，却给我们提供了进一步探讨的条件与依据。从目前发现的资料来看，器皿上饰绘的舞蹈纹已有多处，它们在地点、年代、特征等多方面既表现出早期人类认知的共性，也存在一定程度的差异。甘肃酒泉干骨崖陶罐上的舞蹈纹和青海大通上孙家寨彩陶盆上的舞蹈纹，可以说是早期器皿舞蹈纹的杰出代表，两者均出自新石器时代遗址，且属于马家窑文化类型，而广汉三星堆边璋列舞在时间上与石峡陶片舞蹈纹较为接近，但此四者在风格上却各有特色。

酒泉干骨崖舞蹈纹陶罐①共 4 件，2 件为双耳罐，另 2 件为单耳罐，造型风格相近。其一为细泥红陶质，双耳，束颈，红底上施黑彩。以双耳为界限，两面对称绘 3 人 1 组、3 组 9 人、两面 6 组共 18 人的舞蹈纹。舞人直立，细腰，着长裙，双手叉腰作舞蹈状，动作统一，排列规整。通高 10.4 厘米、口径 7.0 厘米、腹径 10.5 厘米、底径 3.2 厘米，画面上舞人体高 4.0 厘米。其二也为红陶质，束腰，平底，腰间双耳，绘黑彩。以双耳为界限，两面对称以横宽带纹、纵弧线纹界框，框成长方形两处，上窄下宽。框内绘象征性舞蹈纹。舞者横置，上为身，下为裙，上方每排 2 人，3 行 6 人；下方每排 3 人，3 行 9 人，两面四方共 30 人。画面规整统一，舞者造型富有几何效果。通高 8.5 厘米、口径 11.5 厘米、底径 10.5 厘米，画面上舞人体高 2.1 厘米。其三、四两罐皆红陶质，侈口，束腰，单耳，

① 郑汝中、董玉祥主编：《中国音乐文物大系 · 甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998 年，第 277 页。

绘黑彩。腰腹间施平行宽带纹，内绘舞蹈人纹一周22身。舞人仿佛手牵着手，呈整齐的队列舞蹈状，向前行进。因年代久远，彩绘已模糊不清。其三通高5.8厘米、口径4.0厘米、腹径6.0厘米、底径2.0厘米，画面上舞人体高2.0厘米。其四通高6.8厘米、口径4.8厘米、腹径7.5厘米、底径2.0厘米，画面上舞人体高2.0厘米。

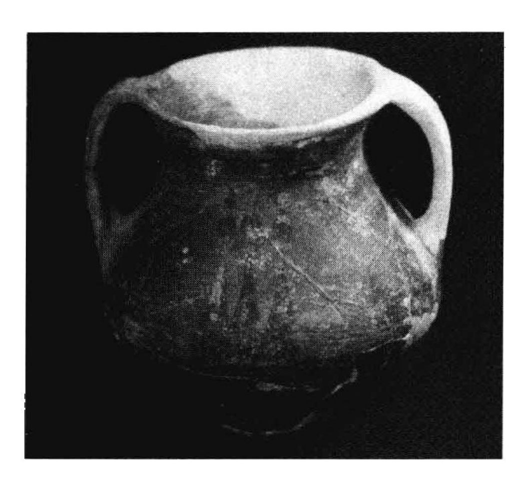


图1-2 酒泉干骨崖舞蹈纹双耳陶罐

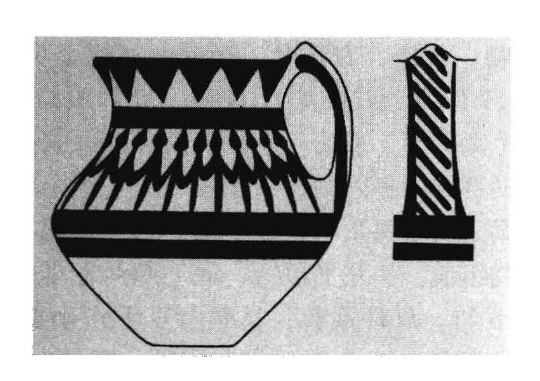


图1-3 酒泉干骨崖舞蹈纹单耳陶罐

上孙家寨舞蹈纹彩陶盆①于1973年在青海大通县上孙家寨出土，年代为公元前2500年左右。口径29厘米、腹径28厘米、底径10厘米、高14厘米。细泥红陶，手制，大口，唇外卷，口略敛，深腹，腹向下收，平

① 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第167页。

底。唇及内外壁绘褐色斜平行线纹、平行带纹、柳叶纹等。内壁主题纹饰，为5人跳舞图像3组，在目前发现的彩陶器物中，饰有先民集体舞蹈活动场面的，此乃首例，为研究马家窑文化增加了新的内容，也为研究我国原始社会音乐、舞蹈提供了珍贵的实物资料。舞蹈图像中，5人一组，手拉手，面向一致，头左侧各有一斜道，似为发辫，摆向划一。每组外侧两人的外侧手臂，画为两道。在两腿上部、下腹体右侧，各有一道，似为尾饰。整个画面，人物突出、步调一致、形象生动。



图1-4　青海大通上孙家寨舞人彩陶盆

广汉三星堆列舞图边璋①于1986年在广汉三星堆遗址2号祭祀坑出土，属商周时期器物。石质，青灰色。微残，有明显的火烧裂纹。通长54.4厘米、柄长11.7厘米、射长43.1厘米、上宽8.8厘米、下宽6.8厘米。长方形边璋，上宽下窄，顶端一边成锐角，一边成钝角，柄与射部间有一圆圈。射部和柄部两面各阴刻两组图案，每一组图案分5格，两组图案相对称，每格图案之间由两条平行线相隔。第一格图案由3个身材、姿势、衣着相同的人物组成。头戴平顶冠，冠上刺两行小点。细眉，日字形大眼，大嘴，嘴角下勾。双耳戴铃，长颈。双手作半握拳状，两拇指相顶。身着长衣，下摆至膝。两小腿似带有脚镯，两脚向外撇，呈一字形，脚上穿翘首高平底靴。第二格图案阴刻两座大山，山上有一圆圈，似代表太阳。圆圈两侧分别刻呈人字形云气纹，云气纹下是一座小山，山的中部也有一圆圈，圆圈下又有一座小山。两座大山的两边各有一只大手，作半握拳状，拇指按着大山的山腰。第三格图案由两组“S”形勾连云雷纹组成。第四格图刻3个相同人物，3个人与第一格图人物交叉横列。头戴山

① 严福昌、肖宗弟主编：《中国音乐文物大系·四川卷》，郑州：大象出版社，1996年，第155页。

形帽，帽上有13～16个雨点纹。细眉，日字形大眼，大嘴，嘴角下勾。两耳挂两两相连的圆形耳环，长颈。双手在胸前作半握拳状，两大拇指相顶。衣长及大腿部，两脚外撇，呈一字形，脚穿倒首尖根凹底靴。第五格图刻两座大山，山的内部构图同第二格图。两山外各立一枚牙璋，两山中间空处被一座山顶上横出的钩状物占满。五格图整体构成祭山神列舞图案。《周礼·春官·典瑞》记载："璋邸射，以祀山川，以造赠宾客。"吴大澂《古玉图考》："于大山川则用大璋……于中山川用中璋……于小山川用边璋。"三星堆遗址1号坑出土一件特大璋，残长167.0厘米、宽23.0厘米。以璋祭山川的文献记载可由三星堆两坑出土的多件玉、石璋得到验证。从边璋图案分析，其含义当为列舞祭山川。人物横向纵向排列有序，姿态相同，呈一字形舞步。两耳戴铃或双连圆环，脚踝带镯，起舞顿足皆可相撞造成音响，以节舞步。两列人物交错，亦可造成相错而舞的列队效果。此图为目前发现的祭祀礼仪中乐舞图案的珍品。

第一，集体列队舞蹈，列组与人数有规定，造型一致，说明有训练、有审美要求，而审美能力正是文化发展的最大动力。我们的祖先不但训练了这种能力，而且让我们与他们一起分享了这种能力，这正是器皿乐舞的价值所在。

第二，地域上均分布在西北、西部、西南部、南部等少数民族地区中。

第三，已见的器皿乐舞在内容上有欢庆舞蹈和祭祀舞蹈两种，而以欢庆舞蹈为主。同时，绘刻内容与器皿的搭配有严格规定。从石峡陶片、干骨崖陶罐及上孙家寨陶盆的内容可知，饮器上多绘刻欢庆舞蹈，而原本就作为祭祀礼器的边璋上自然就绘刻相对神秘、抽象的祭祀舞蹈。

二、岩画乐舞

宝镜湾遗址是一处距今约四千年的海岛型史前文化遗址①，宝镜湾岩画是中国南方地区面积最大、内容最丰富的早期岩画，在我国东南地区乃至全国岩画中都占有突出的地位。宝镜湾岩画大都分布于宝镜湾遗址范围之内，与宝镜湾遗址有着密切的关系，这已成为大多数学者的共识。宝镜湾遗址范围及周邻共发现5处7幅岩画。

---

① 广东省文物考古研究所、珠海市博物馆编著：《珠海宝镜湾——海岛型史前文化遗址发掘报告》，北京：科学出版社，2004年，第157页。

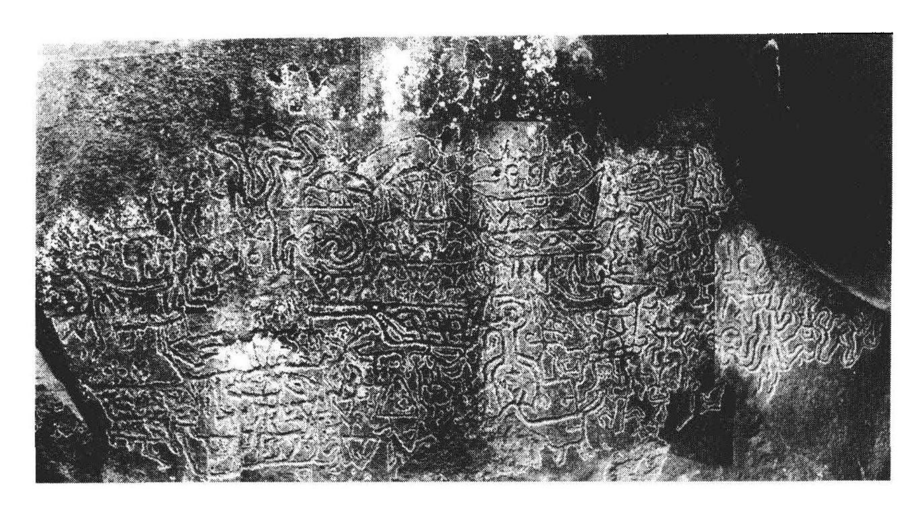


图1-5 珠海宝镜湾乐舞岩画①

其中有日落、月亮、渔船、航海及欢庆等多种表现内容。考古学家推测它们应与当时居民的原始祭祀活动有关，岩画所在地即是祭祀地，而岩画内容除了祭祀的需要外，在很大程度上还反映了当时的生活风貌，“生产资料、生活用品的生产和人类自身的生存、繁衍，始终是人类历史的主题。宝镜湾岩画中展示的航船，是他们祈求航海平安和渔获丰收的表现。男根的显露和交欢前的手舞足蹈，表现了先民对自身繁衍的重视和渴望”，等等。乐舞内容在藏宝洞东壁上，站立者大都拖着一条或长或短的尾巴（男根），呈现出早期岩画的写实风格。在岩画的右侧有一位“戴牛角面具”之人，手臂弯曲，手掌向上微举，双脚跨开，裆部一条尾巴，作舞蹈状；其右侧有一位头戴装饰作半躺状的女人，胸前挂着饰品，瞪目直盯舞者。人物动作清晰，表现出男女交媾前愉悦的心情和企盼的神态。② 由于地域的差异，人类文明前进的脚步有快也有慢，与粤中南海之滨的宝镜湾岩画有相似文化记录的左江岩画③却保存了战国至秦汉年间该地域古骆越人的祭祀赛神活动④。

---

① 本图片由珠海市博物馆陈振忠主任提供。

② 广东省文物考古研究所、珠海市博物馆编著：《珠海宝镜湾——海岛型史前文化遗址发掘报告》，北京：科学出版社，2004年，第169页。

③ 陈远璋：《左江岩画铜鼓图像的初步探讨》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年，第198页。

④ 广州市文物管理委员会、中国社会科学院考古研究所、广东省博物馆编：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年，第50页。详细内容将在第三章“土著铜鼓乐”中作进一步论述。



图 1－6　甘肃嘉峪关北黑山列舞岩画

与珠海宝镜湾岩画相近的新石器乐舞岩画资料主要有著名的嘉峪关北黑山列舞岩画、呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻和内蒙古阴山山脉狼山岩画。此三幅岩画在内容、人数、舞蹈造型及清晰度等方面与岭南岩画相比均有过之而无不及。

新石器时代的嘉峪关北黑山列舞岩画位于河西走廊嘉峪关市北 15 千米的黑山峡谷中。在峡谷发现的许多岩刻画上有各种动物图像，除此之外，还有狩猎图、放牧图、舞蹈图、操练图等。此画刻在距地面高 0.98 米的一块不规则岩石上，石面坐东北朝西南，略呈长方状，长约 2.80 米、宽约 1.03 米。画面所描绘的景象场面宏大，有人物图像近 30 身，分上、中、下三层列队横排，前有单人教练，有双手叉腰者，有单手叉腰者，头上均佩戴尖长状饰物，似雉翎。图似为一种与军事有关的操练性舞蹈。[①]

公元前 10 世纪的呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻位于新疆呼图壁县康家石门子山岩峭壁下部。该地距呼图壁县约 75 千米，地处天山支脉山谷中。岩刻画总面积为 120 多平方米，布满大小人物 300 多身。岩刻内容反映了远古先民的祭祀场面和追求种族繁衍、生生不息的生殖崇拜图景。该岩刻人头部用浅浮雕手法，眉弓、鼻梁、两颊均微微隆起，两眼深凹，头部以下、四肢均用减地阴刻，技法水平较高。康家石门子岩刻的发现，对认识新疆古代民族的乐舞形式有较大的参考意义。

① 嘉峪关市文物清理小组：《甘肃地区古代游牧民族的岩画——黑山石刻画像初步调查》，《文物》1972 年第 12 期，第 42～46 页，84 页。

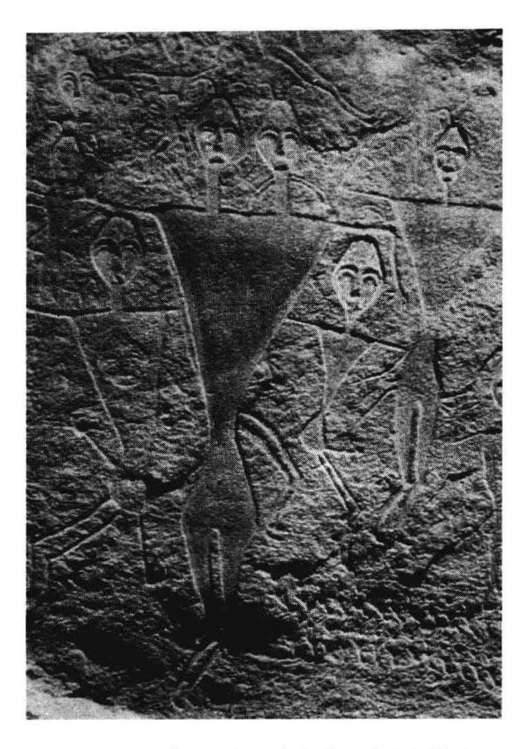


图 1－7　新疆呼图壁康家石门子岩画

岩刻中有一幅双头同体人像。人高约 170 厘米。人身上部用倒三角形表示躯干，双腿向左弯曲，呈舞蹈姿态。双头同体人像表现男女交合的图形，蕴涵着民族始祖和创世的观念，也是人类父母相合的象征。用舞蹈姿态表示了繁衍后代的愉悦。岩刻最上部为一列舞人，共有 8 身，大小错落，产生远近感。舞人头部刻画得很真实，上身呈倒三角形，两腿修长，小腿弯曲。头上有高帽，顶部插翎羽两支。肩平展，左小臂下沉，右小臂上扬，作舞蹈状。

分布岩画最多的地区是内蒙古自治区的阴山山脉狼山与乌兰察布地区以及巴丹吉林、克什克腾与兴安地区①。其分布地域之广，数量之多，内容之丰富，都是其他地区无法比拟的。题材多涉及狩猎、欢庆、祭祀、繁

① 段泽兴主编：《中国音乐文物大系Ⅱ·内蒙古卷》，郑州：大象出版社，2007 年，第 151～196 页；另参见盖山林：《阴山岩画》，北京：文物出版社，1986 年；盖山林：《乌兰察布岩画》，北京：文物出版社，1989 年；盖山林：《巴丹吉林沙漠岩画》，北京：文物出版社，1998 年；刘志一：《克什克腾旗文物志》，呼和浩特：内蒙古人民出版社，1993 年。

衍生育等方面，表演形式有群舞、独舞及小组舞之分，且时间从新石器时代一直延续到清代，其中包含的文化信息绝非某一视角、某一层面所能诠释。

三、多重视角下的乐舞图像

作为史前时期乐舞图像的两项重要内容——岩画和陶器饰绘，它们带给我们的文化信息是任何文字资料都无法企及的。透过岭南的石峡陶片乐舞与珠海宝镜湾岩画乐舞，我们还能发现，在新疆、西藏、内蒙古、甘肃、云南、贵州、四川、黑龙江等地也都发现过古老的岩画①，其中一些反映的就是远古先民的乐舞场面，这种实物资料是一个文化信息的综合体，要求我们从多个视角去认识它们。

从社会生活角度看，珠海宝镜湾岩画、广西宁明花山岩画以及其他远古乐舞图像给我们呈现了一幅幅生动鲜明的生活画面，并让我们清晰地了解到诸如劳动、狩猎、航行、祭祀、欢庆等生产、生活内容及其操作方式。

以往历史文献也习惯从生活的角度去设想远古音乐生活，认为它们是劳动的反映，巫文化中如求神、祭祀活动的写照，是歌、舞、器三种艺术形式的综合，但均不完全，更不直观，因而缺乏可信度。现在，当我们亲临这些生动的乐舞图像时，它们会给人一种震撼。它们的确来源于生活，但已不仅是生活的反映，而且表现出各自的审美情趣与认知水平。这些审美情趣可以从造型、规模、场合、内容、表现等方面分为多个类型。在历史长河中，这种情趣一直随着各自的生产力不断发展而延续着。第一，这种审美认知能力的发展及地域差异构成了夏商周文化及秦以后民族文化进一步提升与凝练的源泉和动力。第二，这一多种文化因素的结合体此后逐渐分化，基本形成生活、艺术、信仰三个层面且相对独立的发展趋势，即器物图像内容上展现日常内容与生活品位，也从图像的造型特征展现兴趣爱好、社会角色及审美能力，还借助图像内容传播远古先民的物象崇拜及精神寄托。第三，随着人类认识水平和文明程度的不断提高，记录远古先民文化信息的图像客体由岩石转移到具有时代特征的生活用具上，成为它们的装饰品。同时，分化的三个层面与图像客体相互交织。

---

① 王子初著：《中国音乐考古学》，福州：福建教育出版社，2003 年，第 95 页。

譬如，故宫博物院收藏的战国宴乐渔猎纹铜壶[1]、1965年2月出土于成都市百花潭中学第10号战国墓的宴乐武舞图铜壶[2]、1951年于河南辉县赵固村1号墓出土的战国燕乐射猎图案刻纹铜鉴[3]等，虽然其图像内容仍然反映战争、渔猎或射猎等社会生活，但图像客体均为体现青铜时代特征的大铜壶或铜鉴。

譬如，1980年3月于新都县马家场战国墓出土的双铎图铜印[4]、1956年于内蒙古自治区准格尔旗出土的汉代三人奏乐纹铜带钩、1956年于云南晋宁石寨山第13号墓出土的西汉中期四人乐舞铜饰、故宫博物院收藏的汉代四人乐舞纹印、故宫博物院收藏的汉代三人乐舞纹印、1971年出土于河南安阳洪河屯北齐范粹墓的北齐黄釉瓷乐舞扁壶，可能是当时西域人的乐舞形象。1939年于浙江绍兴出土的三国时吴国青釉乐舞伎人纹谷仓、1970年于山西大同出土的北魏石雕乐舞纹方砚[5]等，其图像内容均为当时艺术实践的真实反映，却又都以生活用具为载体。

或许某种特定生活物品与艺术图像的结合恰好更能揭示使用者“生活中的艺术”和“艺术化的生活”的理想追求吧。在历史上作为艺术图像记录最多的载体当属铜镜。故宫博物院收藏的东汉人物故事乐舞画像镜、中国历史博物馆收藏的东汉七盘舞画像镜[6]、1977年发现于淇县高村乡二岗村的东汉尚方盘鼓舞画像镜、郑州市博物馆收藏的东汉盘鼓舞画像镜、1963年出土于南阳市北郊的东汉南阳东王父乐舞画像镜、原藏禹州市文化馆的东汉乐舞百戏画像镜[7]、故宫博物院收藏的唐代抚琴引凤纹镜、侯瑾之镜（内容与抚琴引凤纹镜相同）、中国历史博物馆收藏的唐代吹笙引凤纹镜、嵌螺钿人物花鸟纹镜、南宋傀儡戏纹镜、1984年于怀柔窖藏出土的元代乐器纹镜。[8]

至于信仰方面的图像也同样表现出一种有过之而无不及的延续态势，如上文提到的广汉三星堆边璋列舞图、汉石寨山铜鼓胸肩的祭祀乐舞浮雕

① 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第168页。

② 严福昌、肖宗弟主编：《中国音乐文物大系·四川卷》，郑州：大象出版社，1996年，第158页。

③ 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第169页。

④ 严福昌、肖宗弟主编：《中国音乐文物大系·四川卷》，郑州：大象出版社，1996年，第158页。

⑤ 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第170～172页。

⑥ 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第173～174页。

⑦ 赵世纲主编：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第150～152页。

⑧ 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第174～178页。

及鼓面蛙饰、唐宋年间的魂罈乐舞、古琴上不瞑图等都是精神寄托的真实反映。

具体到岭南地区的图像资料，从南越王墓铜提筒祭祀乐舞浮雕、铜鼓胸肩的祭祀乐舞浮雕纹饰与鼓面蛙饰到唐宋年间的魂罈乐舞，再到明清时期大量的乐舞彩绘瓷瓶，以图像或文化符号方式记录音乐与舞蹈的做法所延续的轨迹无时不在牵引着我们的视线（下文将详细探讨），而它们的源头均可上溯到远古先民在岩石与陶器上做图像记录的文化思维。

岭南的石峡乐舞陶片、珠海宝镜湾与广西宁明花山乐舞岩画均以古代文化信息综合实体的方式传递了当时特有文本的全面性；在它们面前，任何解释都显得简单而片面，它们以透彻而奇妙的内涵揭示了特有文本的崇高性；此类图像依托自然而又融入自然，形成一个不可再生的天然宝库，其永恒价值总在不停地告诫着我们。正因如此，我们要认识它们，尊重它们，更要保护它们。

第二节　梅县鱼埙

一、梅县鱼埙的特质

从已有的资料来看，陶埙似乎是岭南地区目前所发现的最古老的乐器，而且仅有 1 件，那就是梅县的鱼埙。该件鱼埙 1983 年采集于畲江坳峰，现存于梅县博物馆，属于新石器时代晚期的器物。该鱼埙为陶质，呈鱼形，受损严重，吹口一面已缺裂，按音孔面也有近一半已残缺。色泽浅灰，表面多处分布氧化黑斑。鱼头为吹口，通体饰复线菱纹，为阴刻，凹痕中留有黄泥。该鱼埙腰部圆鼓，握于手中感觉丰满结实，大小适中。尾部缓缓收拢，尾端开一小圆孔，为按音孔。残高 9.6 厘米、最大腹径 4.9 厘米、胚壁厚 0.6 厘米、吹孔径 0.7 厘米。

由于其吹孔已残缺近半，难以试奏发音。虽然新石器时期岭南发现的陶埙实物不多，但此埙的制作、造型及纹饰，依然让我们看到了岭南地区早期音乐文明的曙光。

从鱼埙吹口连接按音孔的残缺部分可以清晰看到，鱼埙吹口向内产生的入气管道及埙腹中空的体积均不大，由于空气的振动，腔体有限，发出的音频应该在尖锐、刺耳的高音区。

假设将鱼埙吹口连接按音孔的残缺部分进行复原，由于鱼埙本来的体

积较小，从残缺部分与鱼埙的比例上看，残缺部分以开一个按音孔为宜，多一个按音孔便会给演奏时手指按音增加些难度，由此可知这种鱼埙在吹奏乐器的发展历程中与北方早期的一孔埙相当。

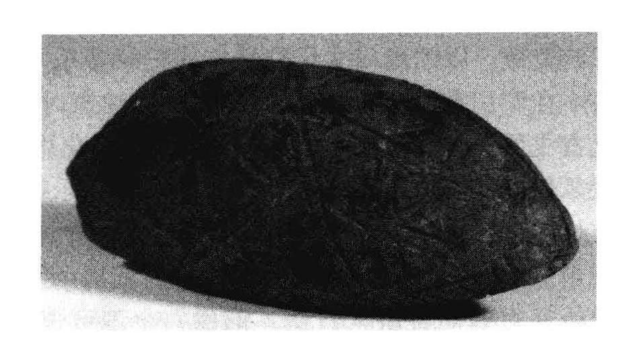


图1－8　梅县鱼埙

此外，梅县鱼埙通体所饰复线菱纹应该是岭南文明的又一依据，因为几何纹和复线菱纹是岭南地区早期文化中的代表性纹饰。①

通过不同角度的分析之后，可以对鱼埙形成一个整体认识：梅县陶埙应该是一件岭南地区远古先民制作的、其音乐性能介于埙和哨之间、可奏出尖锐高音区少量乐音的简单乐器。

二、从共性中看鱼埙

陶埙是新石器时期普遍流行的乐器，多发现于黄河流域中上游的广大地区，尤以甘肃、陕西、河南较为集中。这里先看一些代表性例子。

姜寨358号墓陶埙②出土于陕西临潼姜寨，为仰韶文化遗物。其形似橄榄，细泥红陶，中空。顶端尖，有一吹孔，吹孔处下凹。底钝圆，腹略呈圆形。两件陶埙均仅可发1个音。

---

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系・广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第10页。

② 赵世纲主编：《中国音乐文物大系・河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第8页。

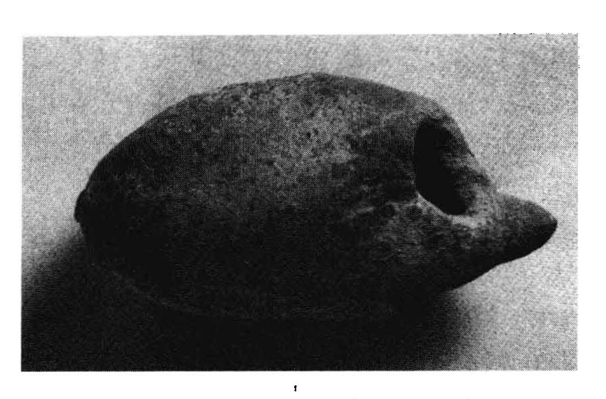


图 1－9 陕西临潼姜寨 M358 陶埙

泾川店庄陶埙①是出土于甘肃泾川县王村乡刘家沟店庄的新石器时代陶埙，属齐家文化时期遗物。其为泥质陶，灰褐色。头大，张口呈动物状，内空，平底。底部正中有一吹孔，背部偏下方有一音孔。器表光洁，素面无饰。通高 8.0 厘米、最宽 6.5 厘米、头部宽 3.0～5.0 厘米、底径 3.7～6.5 厘米、吹孔径 0.7 厘米、音孔径 0.5 厘米。它是一音孔陶埙，闭孔音高为 a^1，开孔音高为 e^1。

南召老坟坡陶埙采集于河南南召县太山庙乡下店村老坟坡，属于新石器时代仰韶文化遗址。其为泥质灰陶，中空。通高 7.2 厘米、上径 2.2 厘米、底径 4.4 厘米。埙体呈鸡卵形，素面，以手捏制而成。顶有吹口，口径 2.2 厘米。一侧下部有两个音孔，孔径 0.2 厘米。

郑州大河村陶埙出土于河南郑州市大河村遗址第 40 号灰坑内，亦属仰韶文化晚期遗物。其为泥质灰陶。高约 11.0 厘米、直径约 7.0 厘米、壁厚 0.5 厘米。埙体为椭圆形，素面。底部稍平，顶部有吹口，口径 0.9 厘米。肩部有两个音孔，孔径 0.5 厘米。

尉氏桐刘陶埙出土于河南尉氏县桐刘遗址内，属于龙山文化时期遗物。其埙体扁平。通高 6.0 厘米、上宽 4.3 厘米、上厚 1.5 厘米、腹宽 4.1 厘米、腹厚 3.0 厘米。上部较平，下呈圆弧形底，横断面呈椭圆形。上端正中有吹口，口径 0.6 厘米。吹口肩部有两个音孔，孔径 0.40～0.45 厘米。吹口和音孔口均微向上突起，埙体两侧向下稍向内收煞，而前后两面则向外鼓，形成圆袋状腹部。可发出 4 个乐音。

郑州旮旯王陶埙出土于河南郑州市旧城西南的旮旯王遗址中，属于龙山文化时期遗物。灰陶胎，手制。通高 5.3 厘米、长 6.5 厘米。外形似兔，

① 郑汝中、董玉祥主编：《中国音乐文物大系・甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998 年，第 36 页。

通体磨光。头部用拉长的泥条捏塑成兔的面孔，后部有一凸起的短尾，腹下有三乳钉形足支撑。背部正上方有一个 0.7 厘米 ×0.8 厘米的近方形吹口，臀部右侧有一个口径为0.7 厘米的圆形音孔。可发出 2 个乐音：闭孔音为 g^2 -20、开孔音为 $^{b}b^2$ -47 音分。

偃师二里头陶埙出土于河南偃师二里头遗址，属于二里头文化中期的遗物。埙泥质，灰色，轮制，中空。通高 6.5 厘米、腹径 6.1 厘米、底径 2.0 厘米。形似橄榄，肩部有轮制的弦纹痕迹，底部有二次修整时的刀削痕。尖顶有吹口，口径 0.7 ~0.8 厘米。腹部一侧有一音孔，孔径 0.4 厘米。音孔似在作坯时用直棒戳出，故孔周沿隆起。可发出 2 个乐音：c^2 -47、$^{\#}a^1$ -40 音分。①

半坡陶埙出土于西安半坡遗址，属于仰韶文化时期遗物。该陶埙呈灰黑色，细泥捏制，形似橄榄，两端尖细，表面光滑，但不平整，顶端有一吹孔，底端有一按孔。通高 5.8 厘米、腰径 2.8 厘米、吹孔径 0.5 厘米、按孔径 0.5 厘米。可发 2 个乐音，闭孔音为 g^3 -40、开孔音为 $^{\#}a^3$ -40 音分。

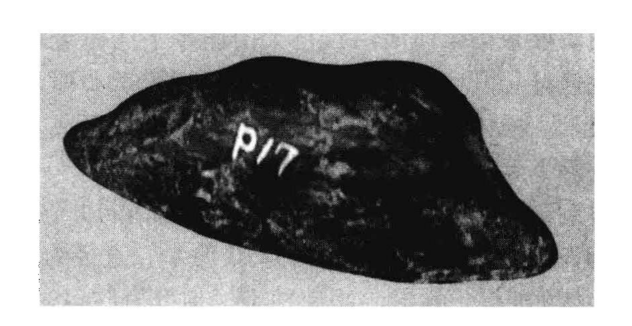


图 1-10　西安半坡陶埙

姜寨陶埙出土于陕西临潼姜寨，属于仰韶文化时期遗物。其为细泥质，灰斑，捏塑成型。埙略呈蒜头形，中空，表面饰不规则绳纹。上端尖，圆鼓腹，底部略平。埙的顶端有一吹孔，中腹以上有左右两个高低不等的按孔。通高 5.0 厘米、腹径 4.5 厘米、底径 2.5 ~2.6 厘米、吹孔径 0.7 厘米、左指孔径 0.35 厘米、右指孔径 0.5 厘米、二按孔距 1.5 厘米。此埙可发 4 个音。

淳化黑豆嘴陶埙出土于陕西淳化县夕阳村黑豆嘴，属于仰韶文化时期

---

① 赵世纲主编：《中国音乐文物大系 · 河南卷》，郑州：大象出版社，1996 年，第 17 ~19 页。

遗物。该陶埙用细泥红陶捏制，边棱有黏合和修刮痕。器形如杏核，扁腹，腹部有并列二按孔。通高3.2厘米、腹径3.0厘米、吹孔径0.5厘米、左按孔径0.3厘米、右按孔径0.4厘米、壁厚1.4厘米。可发4个乐音。[①]

秦安堡子坪陶哨[②]出土于甘肃秦安县兴国镇风山村堡子坪，属齐家文化时期遗物。其为细泥红陶质，呈土黄色。状若小羊，大尾空腹，体态憨雅。尾部有吹孔，背部有一音孔，内凹，两孔斜向相通。器身光洁，遍体彩绘红色圆点纹。身长5.0厘米、高3.0厘米、宽2.0厘米、吹孔径0.4厘米、音孔径0.5厘米，重0.021千克。可发出“嘘嘘”哨声。

以上都是在黄河流域发现的早期陶埙，虽然分属不同的文化类型，却呈现出基本相同的早期特征：一是外形不一，呈现出多样性。二是通体纹饰较少，多为素面。三是吹孔和按音孔的位置不一，尤其是按音孔或开肩部，或开腹部，或开底部，表现出不定型、不规范的特点。四是按音孔少，除姜寨358号墓陶埙无按音孔外，多数早期陶埙为一个按音孔。当陶埙被设置两个按音孔后，其可吹奏的乐音也就随之多了起来。

当我们看到甘肃酒泉干骨崖[③]和玉门火烧沟、河南安阳刘家庄北（M121）等地出土的青铜文化时期的大量三音孔陶埙[④]时，它们的体表已绘满了网格纹、三角纹或折线纹，其音乐性能也随着三音孔发出的7~8个乐音而逐渐改善。

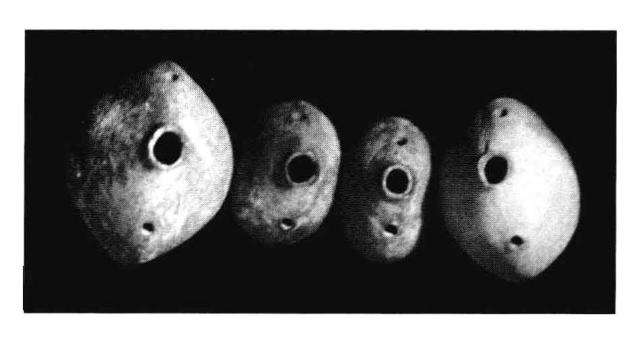


图1-11 玉门火烧沟陶埙

① 方建军、黄崇文主编：《中国音乐文物大系·陕西、天津卷》，郑州：大象出版社，1996年，第7、9页。

② 郑汝中、董玉祥主编：《中国音乐文物大系·甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998年，第35页。

③ 郑汝中、董玉祥主编：《中国音乐文物大系·甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998年，第36页。

④ 赵世纲主编：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第20页。

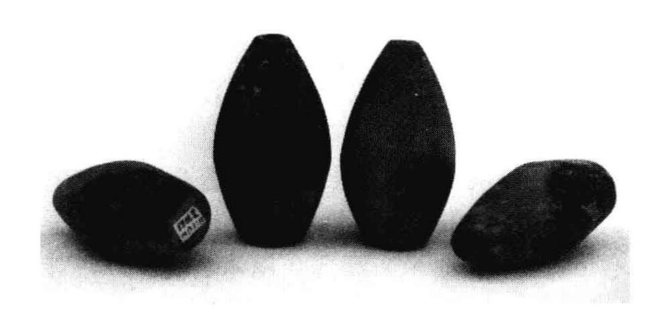


图 1－12　河南安阳刘家庄北 M121 陶埙

当我们看到河南殷墟妇好墓出土的五音孔陶埙[①]时，它们在造型上已出现大、中、小三种体形的编队结构，在性能上也因五音孔发出的 10 多个乐音而真正跨入了成熟吹奏乐器的行列。

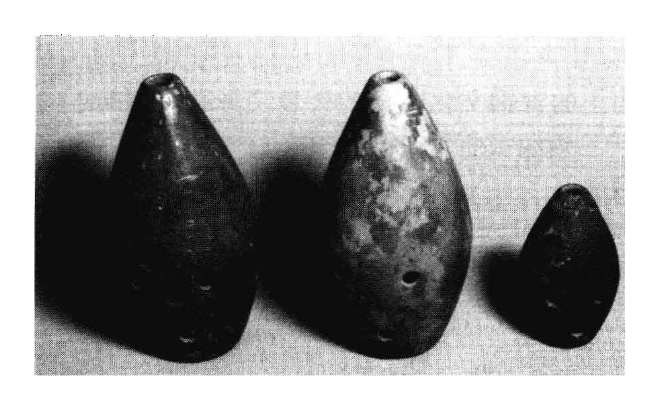


图 1－13　妇好墓陶埙

如果将远古和商周时期出土的陶埙联系起来考察，不难发现，梅县鱼埙与以上论及的黄河流域的早期一孔埙一样，正好处于陶埙发展历程的发端时期。然而，黄河流域的陶埙此后经过漫长的探索，曾塑造出直至今天还一直沿用的、近乎完美的开孔规范与乐音体系。为什么岭南地区有早期吹奏乐器——陶埙却未见其延续呢？笔者认为，与其说就此中断，还不如说目前的认识有限。我们期待着能找出更多的材料来解开这个谜团。

① 赵世纲主编：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996 年，第 22 页。

第三节 岭南的青铜礼乐器

从已有的资料来看，所谓岭南早期的青铜乐器指的是西周时期的青铜乐器，与北方不同的是，岭南地区似乎还没有商代的青铜乐器出土，西周便成为岭南青铜乐器出现的最早的时代了，而甬钟作为西周最重要的乐器，自然成为岭南地区早期乐钟研究的最重要的对象。这种论断可能会随着以后的出土资料而得到彻底修改，但对现有资料的全面考察，以了解其形制特征、文化属性及传播途径，尤其是岭南乐钟的编制、岭南乐钟的音乐性能、调音技术与音列等特点是十分必要的，这也是笔者研究的目的所在。

一、从早期青铜乐器看文化传播

1. 单件甬钟的形制特征与文化属性

岭南地区的西周甬钟发现于博罗横岭山和连山壮族瑶族自治县的三水两地。经考古学断代，博罗横岭山 18 号墓钟和博罗横岭山 1 号墓钟均为西周中晚期器物，两件连山三水甬钟的时间被定为西周，两地所出的 4 件甬钟均为单件出土。其他甬钟的产生时间均已迟至东周了。笔者以为，这种结论一般基于墓葬的整体特征与甬钟本身的形制纹饰特征，是可以与其文化属性联系起来考察的。



图1-14 连山三水甬钟

2000年出土于广东博罗横岭山第182号墓的横岭山18号甬钟[①]现藏于广东省博物馆（甲5050）。该钟保存基本完整，通体绿锈，表面光润。合瓦形腔体，平舞，舞面置圆角方锥形甬，甬素面，甬端不封衡，泥芯尚存，甬上端两侧各有一用以固定内外环的不规则方孔。斡旋俱备，旋饰辫纹。舞部、钲部、篆带和鼓部均饰虺龙纹，正面右鼓部还有一鸟纹。腔面置二节圆台形尖锥长枚，枚分两面，每面两区，正、背面各置18枚。形制数据参见表1-1。

表1-1 博罗横岭山M182：18甬钟形制数据

（单位：厘米 千克）

通　高	30.9	舞　修	14.3	铣　间	16.8
甬　长	10.8	舞　广	10.9	鼓　间	11.3
甬上径	3.6	中　长	16.1	正鼓厚	0.6
甬下径	4.2	铣　长	20.3	侧鼓厚	0.5
枚　长	2.2	重　量	3.6		

① 广东省文物考古研究所编著：《博罗横岭山——商周时期墓地2000年发掘报告》，北京：科学出版社，2004年，第41页。

2000年出土于广东博罗横岭山第182号墓的博罗横岭山1号甬钟[①]现藏于广东省博物馆（甲5049）。该钟保存基本完整，合瓦形腔体。通体绿锈，表面光润。平舞，舞面置圆角方锥形甬，甬端不封衡，甬上方有两个铸孔，泥芯尚存。甬素面，斡旋俱备，旋饰辫纹。舞部、钲部、篆带和鼓部均饰夔龙纹。腔面置尖锥长枚，枚分两面，每面两区，每区3列，每列3枚，共36枚。钲部、鼓部饰夔龙纹，正面右鼓部还有一鸟纹。形制数据参见表1-2。

表1-2 博罗横岭山M182：1甬钟形制数据

（单位：厘米 千克）

通　高	29.0	舞　修	12.6	铣　间	15.6
甬　长	10.1	舞　广	10.0	鼓　间	10.8
甬上径	3.1	中　长	15.1	正鼓厚	0.7
甬下径	3.6	铣　长	18.8	侧鼓厚	0.6
枚　长	2.1	重　量	3.4		

连山三水甬钟与小甬钟均出土于连山县三水镇政府附近河沟，现藏于连山壮族瑶族自治县博物馆。大甬钟保存尚好，通体深绿，胎体较薄。合瓦形腔体，平舞，舞面沿舞修直线上有两处芯撑遗孔。舞面置圆锥甬，甬瘦长，端封衡，中空，与内腔相通。甬上无斡旋，下端饰一半圆环钮，钮上以一个可活动的长方形钮相扣。直铣，铣角外侈，于弧内敛。正鼓部饰8颗矮乳钉。钟面以单阳线分隔枚、篆、钲三区，篆带和枚区尚有泥芯。枚分两面，每面两区，每区3列，每列3枚，共36枚。钲部与篆带饰雷纹。两侧鼓饰两行复线倒“S”纹，两“S”间饰三角纹。形制数据参见表1-3。

① 广东省文物考古研究所编著：《博罗横岭山——商周时期墓地2000年发掘报告》，北京：科学出版社，2005年，第41页（参见该书所附李幼平：《横岭山墓地青铜甬钟音响实验与分析》，第469~471页）。

表 1－3　连山三水甬钟形制数据

（单位：厘米　千克）

通　高	33.2	舞　修	13.9	铣　间	19.0
甬　长	9.0	舞　广	7.5	鼓　间	10.6
甬上径	1.9	中　长	19.0	正鼓厚	0.4
甬下径	3.6	铣　长	24.6	侧鼓厚	0.4
枚　长	1.9	重　量	2.5		

小甬钟保存尚好，通体深绿，胎体较薄。合瓦形钟体，平舞，舞面置圆锥甬，甬瘦长，端封衡，中空，与内腔相通。甬下端饰一半圆环钮。直铣，铣角外侈，于弧内敛。钟面以单阳线分隔枚、篆、钲三区。正面枚分两区，每区 2 列，每列 3 枚，共 12 枚。背面 12 枚作均匀分布。枚为圆锥二节枚。腔体正面钲部与篆带饰以相间的云雷纹和三角纹。正、侧鼓饰雷纹。背面无纹饰，除 12 枚外，不分篆、钲、鼓各区。形制数据参见表 1－4。

表 1－4　连山三水小甬钟形制数据

（单位：厘米　千克）

通　高	21.5	舞　修	9.1	铣　间	12.9
甬　长	5.4	舞　广	4.6	鼓　间	6.6
甬上径	1.5	中　长	13.0	正鼓厚	0.3
甬下径	2.3	铣　长	16.5	侧鼓厚	0.3
枚　长	1.2	重　量	0.8		

以上 4 件甬钟体形虽偏小，但在形制纹饰方面却表现出较明显的差异。

从博罗横岭山 18 号甬钟和 1 号甬钟的形制纹饰来看，与楚钟有相似之处。

第一，钟腔厚实，发音内在、稳健是楚国甬钟的共性。

第二，舞面饰虺龙纹，中心置圆形素甬，斡旋俱备，旋上饰纹，这些都是楚国甬钟铸饰的基本规范。

第三，腔面钲、篆、鼓各部饰虺龙纹，正、背两面置二节圆台形尖锥长枚，每面两区，枚数相等，这同样是楚钟的设置规范。

第四，钟腔钲部偏长、鼓部偏短的设计比例也同样符合楚钟的设置规范；正面右鼓部饰鸟纹的做法实际上是北方诸国西周甬钟设置的普遍做法。

显然，从博罗横岭山所出的两件甬钟上可以看到楚国音乐文化对岭南地区的影响，这种影响最晚在西周中期就已经开始了。

连山所出的两件甬钟胎体瘦薄，形制较独特。由于此两件甬钟非大型墓葬出土，出土时没有大量同出器物的比照，因而不排除有后世仿制的可能。质疑表现在：第一，连山甬钟舞面甬瘦长，甬上无旋无斡，下端饰半圆环钮，钮上以一个可活动的长方形钮相扣。这是在北方诸国的西周甬钟中极少见到的铸饰特点。第二，两侧鼓饰复线“S”纹及三角纹，正鼓部矮乳钉纹，小甬钟枚数减少等特点也属鲜见。因此，本文对此两钟暂且作出这样的认识：连山甬钟发现于偏僻地区，可能反映出古代相对独特的民族特性，这些特性不但在岭南地区往后的乐钟身上表现出来，也在巴蜀地区的乐钟身上得以彰显。特别是它们背面无纹饰的做法与湖北武昌木头岭2号甬钟和武穴鸭儿洲第21～23号甬钟①完全相同，将它们作为岭南地区早期乐钟的一部分，并不影响我们关于古代岭南地区吸收楚文化并依据各地域审美习俗而形成自身特点的总体认识。由此可见，连山甬钟在时间上理应晚于博罗横岭山第182号墓18号与1号甬钟。

清远马头岗甬钟和清远马头岗2号墓甬钟均出土于清远马头岗，是春秋时期的器物，现收藏于广东省博物馆（甲4452、甲4435）。清远马头岗甬钟②保存欠佳，合瓦形钟体。平舞，舞面稍凹。舞面置一柱状甬，甬端封衡。斡旋俱备，旋带窄细，斡残失。侈铣，铣棱稍残损，铣棱中部稍鼓，至铣角略微内敛。细阳线框隔枚、钲、篆区，腔面无其他纹饰。腔体上部正面有3个铸孔，背面有1个铸孔。形制数据参见表1－5。

表1－5　清远马头岗甬钟形制数据

（单位：厘米　千克）

通　高	34.3	舞　修	14.8	铣　间	17.1
甬　长	9.8	舞　广	9.7	鼓　间	12.0
甬上径	2.5	中　长	19.8	正鼓厚	0.4
甬下径	3.7	铣　长	23.8	侧鼓厚	0.3
枚　长	1.7	重　量	4.4		

① 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第17、18、25、28页。

② 广东省文物管理委员会：《广东清远发现周代青铜器》，《考古》1963年第2期，第57页。

清远马头岗2号墓甬钟[①]出土于1963年清远马头岗2号墓。该钟除甬部残失外，钟体余部保存基本完整。平舞，舞面有一个铸孔，舞面置圆锥形甬，直铣，铣角外侈，于口弧曲。以细阳纹框隔钲、篆、枚三区，正、背两面饰铸二节柱状长枚24个，每区3列，每列2枚。一面腔体上沿有3个铸孔。形制数据参见表1－6。

表1－6　清远马头岗M2甬钟形制数据

（单位：厘米　千克）

残　高	18.2	舞　修	11.7	铣　间	15.2
甬　长	—	舞　广	8.7	鼓　间	10.4
甬上径	—	中　长	14.6	正鼓厚	0.5
甬下径	—	铣　长	19.5	侧鼓厚	0.5
枚　长	1.8	重　量	2.5		

清远马头岗甬钟的钟体两侧各残留一道扉棱，自舞上往下延续3厘米，这又一次让我们看到了湖北武昌木头岭2号甬钟和武穴鸭儿洲第21～23号甬钟[②]的影子。然而，从清远马头岗两件甬钟开始，春秋时期的岭南甬钟在继承楚钟形制纹饰特点的同时，自身的地域特点也逐渐开发出来。第一种变化是腔面枚数的减少及正背两面枚数不一致，枚数从36枚减少至24枚，或出现正面多、背面少的现象。第二种变化是钲、篆、枚三区往上提，鼓部比例增加。这些都成为往后岭南乐钟形制的基本倾向，譬如德庆

① 广东省文物管理委员会：《广东清远的东周墓葬》，《考古》1964年第3期，第138页。

② 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第17、18、25、28页。

落雁山钟和云浮大绀山钟便是这种倾向中单件乐钟的代表[①]。

2. 粤北钟式铙的来源与应用区域

钟式铙在岭南境内现仅发现两件，且均在粤北，即曲江钟式铙与佛冈钟式铙。

曲江钟式铙[②]是1974年在曲江县城马坝马鞍山出土的，断代为东周时期，现藏于曲江县博物馆（060）。该铙除一铣角锈蚀外，余部保存完好。合瓦形铙体，通体淡青，铙体厚实。平舞，舞面置一圆锥形甬，甬中空，顶端未封衡，下端与舞底、内腔相通，甬上段有斡无旋。舞面沿舞修合线对称饰铸两对反向刀形纹。斡上亦饰刀形纹。直铣，铣角外侈，于弧稍内敛。枚、篆、钲三区占铙腔表面的3/4，而正、侧鼓部所占面积不足1/4。

---

① 落雁山钟是德庆落雁山出土的战国甬钟，现藏于广东省博物馆（甲4496）。该钟保存欠佳，甬、旋有残缺；钟腔正面的枚已全部锈蚀残断，仅留小枚牙；正鼓部有3厘米见方的锈蚀块。钟体呈合瓦形，平舞，舞面置柱状甬，无斡，正、背面各有12个二节圆柱枚，直铣。另可见7个铸孔，分别位于舞面与两面腔体的上沿。钲、篆、枚区以细阳纹框隔，余部素面。残高20.3厘米、甬残长4.9厘米、甬上径1.8厘米、甬下径2.7厘米、枚长1.6厘米、舞修7.8厘米、舞广5.2厘米、中长12.3厘米、铣长15.6厘米、铣间10厘米、鼓间6.1厘米、正鼓厚0.24厘米、侧鼓厚0.29厘米，重量0.6千克。发音清脆、纯净。云浮大绀山钟是1985年发现于云城大绀山的战国甬钟，现藏于云浮市博物馆（A037）。保存基本完好，通体铜锈，仅甬上端残缺，正面3枚残断。钟腔为合瓦形，钟体小巧。平舞，舞面置一锥形甬，甬中空，与舞底、内腔相通。甬下端原本饰铸斡旋，今已不存。直铣，铣棱突出。钟腔正反两面均匀分布乳钉枚，枚分4列，每列3枚，共24枚。舞、篆、鼓三部均无纹饰。钟腔正面上段两侧部可见两个对称分布的芯撑遗孔。从该钟的形制纹饰特点来看，与中原钟、楚钟存有较明显差异，应为古越族自造乐器。残高13.6厘米、甬残长1.7厘米、甬下径2.3厘米、舞修6厘米、舞广4.5厘米、中长10.4厘米、铣长12.2厘米、铣间7.8厘米、鼓间5.4厘米、正鼓厚0.4厘米、侧鼓厚0.4厘米、枚长0.9厘米。钟腔内壁未设音梁，亦无调音锉磨痕。参见孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第50、55页。

② 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第25页。



图 1－15　曲江钟式铙

铙面以阴线分隔枚、篆、钲三区，枚分两面，每面两区，每区 3 列，每列 3 枚，共 36 枚。各行枚区间均饰一条素带。篆带阴刻云雷纹，正鼓部饰对称蟠螭纹。形制数据参见表 1－7。

表 1－7　曲江钟式铙形制数据

（单位：厘米　千克）

通　高	37.5	舞　修	19.1	铣　间	23.7
甬　长	12.8	舞　广	15.4	鼓　间	18.5
甬上径	5.0	中　长	21.1	正鼓厚	1.1
甬下径	5.9	铣　长	24.8	侧鼓厚	1.0
枚　长	1.4	重　量	10.8		

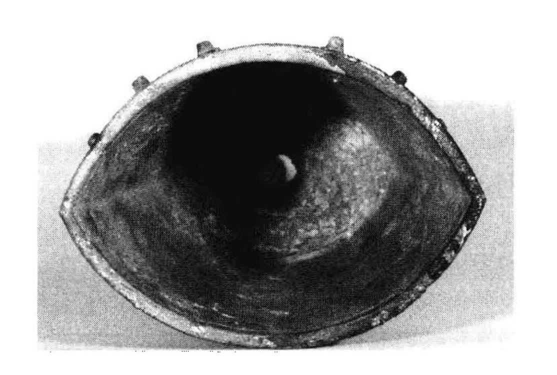


图1－16 曲江钟式铙于口

佛冈钟式铙①是1983年在佛冈大庙峡勒岡村出土的，断代为东周时期，现藏于佛冈县博物馆（A1）。该铙甬上端近舞面处已完全断脱，且旋以上近一半段残断。通体淡青，体形硕大、厚实。铙腔体为合瓦形。平舞，舞面置一圆锥形甬，甬粗。甬中空，顶端未封衡，下端与舞底、内腔相通，甬下端有旋无斡。舞面及旋上均饰阳线云雷纹。直铣，铣角外侈，于弧稍内敛。枚、篆、钲三区占钟腔表面的3/4，而正、侧鼓部所占面积不足1/4。钟面以阴线分隔枚、篆、钲三区，枚分两面，每面两区，每区3列，每列3枚，共36枚。枚与枚之间均饰反向对称的镰刀纹。篆带阴刻云雷纹。钲部素面，中间凸起一个0.5厘米高的鼻状乳钉。正鼓部饰对称蟠螭纹，侧鼓部素面。形制数据参见表1－8。

表1－8 佛冈钟式铙形制数据

（单位：厘米 千克）

残 高	41.0	舞 广	17.2	鼓 间	20.9
甬残长	12.0	中 长	25.7	正鼓厚	1.0
甬上径	7.8	铣 长	29.4	侧鼓厚	1.0
舞 修	22.9	铣 间	27.0	枚 长	1.5
重 量	18.0				

这类钟式铙的形制、纹饰风格与中原地区的有枚钟都不同。同类器物曾出土于浙江长兴（1975年）、浙江知城长兴中学（1969年）、湖南湘乡

① 罗耀辉：《镇馆之宝——青铜铙》，《清远日报》2005年6月2日第2版。

县金石黄马寨（1975 年）、福建建瓯黄科山西坡（1978 年）等地，均为南方地区。其纹饰结构的特点也与土墩墓出土青铜器的纹饰相同，以云雷纹、刀纹为主，应属东周时期越人遗物。表 1－9 是湖南、江西、广东粤北等南方地区出土的钟式铙资料的简单汇集。

表 1－9　南方出土特铙列表①

（单位：厘米　音分）

乐器名	时代	出土地	馆藏地	通高	枚数	双音结构
株洲伞铺铙	商末周初	株洲伞铺	湖南省博物馆	51.8	36	正鼓音 $^{\#}a+44$ 侧鼓音 $^{\#}c^1-47$
长沙板桥铙	西周早期	长沙县望新板桥	湖南省博物馆	43.5		正鼓音 $^{\#}f^1-18$ 侧鼓音未测
株洲黄竹铙	西周早期	株洲昭陵黄竹	湖南省博物馆	41.5	36	正鼓音 e^1-2 侧鼓音 g^1+42
株洲头坝铙	西周早期	株洲太湖头坝	湖南省博物馆	34.3	36	正鼓音 $^{\#}f^2-39$ 侧鼓音 $^{\#}g^2+43$
醴陵有枚铙	西周早期	醴陵	湖南省博物馆	29.0	36	正鼓音 $^{\#}d^2-8$ 侧鼓音 f^2-15
湘乡黄马塞铙	西周早期	湘乡金石乡黄马塞	湖南省博物馆	39.9	36	
资兴兰市铙	西周早期	资兴兰市	湖南省博物馆	34.0	36	
资兴天鹅山铙	西周早期	资兴天鹅山林场	湖南省博物馆	38.0	36	
安仁荷树铙	西周早期	安仁豪山荷树后山	湖南省博物馆	42.5	36	正鼓音 $^{\#}f^1-13$ 侧鼓音 $^{\#}g^1+25$
云纹铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	37.3	36	正鼓音 $^{\#}a^1-24$ 侧鼓音 d^2+35
龙纹铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	35.5	36	正鼓音 $g^1\pm0$ 侧鼓音 $^{\#}a^1-30$
云纹铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	49.5	36	正鼓音 $g-38$ 侧鼓音 $b+25$
龙纹铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	36.0	36	正鼓音 e^2-1 侧鼓音 $^{\#}f^2+40$

① 表中材料均来自《中国音乐文物大系》湖南、上海、江西、广东等卷。

(续上表)

乐器名	时代	出土地	馆藏地	通高	枚数	双音结构
云雷纹铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	47.0	36	
云雷纹铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	33.5	36	正鼓音 a^1 +46 侧鼓音 $^{\#}c^2$ -3
云雷纹铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	36.0	36	正鼓音 $^{\#}f^2$ +19 侧鼓音 a^2 -12
异形铙	西周早期	收藏品	湖南省博物馆	25.5	40	
岳阳邹家山铙	西周早期	岳阳荆州邹家山	岳阳文管处	37.0	36	
株洲江家铙	西周早期	漂沙井油圳村	株洲市博物馆	39.5	36	
衡阳岳屏铙	西周早期	衡阳岳屏	衡阳市博物馆	41.6	36	正鼓音 $^{\#}f^1$ +37 侧鼓音 a^1 -17
衡阳云雷纹铙	西周早期	征集品	衡阳市博物馆	39.6	36	正鼓音 a^1 -17
衡南梨头铙	西周早期	江口镇梨头	衡南县文管所	46.0	36	正鼓音 f +44 侧鼓音 a +26
衡阳泉口铙	西周早期	拦龙泉口	衡阳县文管所	44.0	36	正鼓音 f^1 +44 侧鼓音不明
衡阳贺家牌铙	西周早期	石口木口建楼	衡阳县文管所	35.0	36	正鼓音 $^{\#}g^1$ +40 侧鼓音 c^2 +39
耒阳夏家山铙	西周早期	东湖乡夏家山	耒阳蔡伦纪念馆	32.0	36	
云雷纹铙	西周早期	征集品	衡阳市博物馆	43.2	36	正鼓音 d^2 -13 侧鼓音不明
桃江石牛铙	西周早期	石牛彩色水泥厂	桃江县文管所	42.0	36	正鼓音 a^1 +37 侧鼓音 b^1 +44
云雷纹铙	西周早期	收集品	湖南省博物馆	40.0	36	正鼓音 a^1 +37 侧鼓音 b^1 +44
云雷纹铙	西周早期	收集品	湖南省博物馆	45.0	36	正鼓音 b^1 +33 侧鼓音 d^2 +34
云雷纹铙	西周早期	收集品	湖南省博物馆	36.0	36	正鼓音 $^{\#}c^2$ +25 侧鼓音 e^2 -22

（续上表）

乐器名	时代	出土地	馆藏地	通高	枚数	双音结构
云雷纹铙	西周早期	收集品	湖南省博物馆	32.0	36	正鼓音 d^1 −24 侧鼓音不明
云雷纹铙	西周早期	收集品	湖南省博物馆	33.6	36	
钟枚式铙	春秋	接管品	上海市博物馆	22.4	36	
钟枚式铙	春秋	收购品	上海市博物馆	残41.8	36	正鼓音 $^\#f^1$ +19 侧鼓音 $^\#g^1$ +12
钟枚式铙	春秋	收购品	上海市博物馆	39.5	36	正鼓音 $^\#a^1$ +49 侧鼓音 $^\#c^2$ −26
泰和大铙	商	泰和县	吉安市博物馆	56.0	36	正鼓音 $^\#d^1$ +23 侧鼓音 $^\#f^1$ −17
万载株潭大铙	西周	万载县株潭镇	万载县博物馆	32.2	36	正鼓音 $^\#f^2$ −28 侧鼓音 $^\#a^2$ −36
南昌李家庄大铙	西周	南昌李家庄废品仓库	江西省博物馆	39.8	36	正鼓音 $^\#g$ −43 侧鼓音 b −2
宜春金桥大铙	西周	宜春市下浦金桥	江西省宜春市博物馆	48.8	36	正鼓音 b +1 侧鼓音 d^1 +34
永新乌龟岭铜铙	西周	永新县高溪横石	江西省永新县湘赣革命纪念馆	45.0	36	
新余水西铜铙	西周	新余市水西	江西省博物馆	44.8	36	正鼓音 $^\#g^1$ +36 侧鼓音 b^1 +31
宜春蜈公塘小铙	西周	慈化镇蜈公塘	江西省宜春市博物馆	38.3	36	正鼓音 $^\#d^2$ −19 侧鼓音 e^2 +43
萍乡邓家田大铙	西周	芦溪银河邓家田村	江西省萍乡市博物馆	40.1	36	正鼓音 $^\#c^1$ +42 侧鼓音 e^1 −37
新余罗坊铜铙	西周	新余市罗坊陈家墩	江西省博物馆	40.0	36	正鼓音 a^1 +14 侧鼓音 $^\#c^2$ −51
安源十里埠大铙 A	西周	安源镇十里埠村	江西省萍乡市博物馆	39.9	36	正鼓音 $^\#c^2$ −32 侧鼓音 e^2 −15
安源十里埠大铙 B	西周	安源镇十里埠村	江西省萍乡市博物馆	40.3	36	正鼓音 $^\#g^1$ −14 侧鼓音 $^\#a^1$ −7
靖安梨树窝大铙	西周	靖安梨树窝	靖安县博物馆	44.1	36	正鼓音 a^1 −5 侧鼓音 c^2 −9
樟树双庆桥大铙	西周	樟树山前双庆桥	樟树市博物馆	50.0	36	正鼓音 $^\#c^1$ +39 侧鼓音 e^1 −27

（续上表）

乐器名	时代	出土地	馆藏地	通高	枚数	双音结构
新余界水大铙	西周	新余市主龙山	江西省博物馆	50.3	36	正鼓音$^{\#}d^{1}$ +41 侧鼓音$^{\#}f^{1}$ −4
曲江钟式铙	东周	马坝马鞍山	曲江县博物馆	37.5	36	
佛冈钟式铙	东周	大庙峡勒岡村	曲江县博物馆	41.0	36	

高至喜先生在谈到湖南株洲伞铺铙时这样认为：铙上原有的兽面纹已完全消失，连云纹铙上的那种兽面的两只眼睛也没有了，故其年代要比商代晚期后段的云纹铙稍晚。但器身仍较扁阔，鼓部仍保存有商代晚期大铙鼓部的虎纹，故仍具有较早的风格，其年代距商代甚近，应在商末周初为宜。铙上乳钉的出现，可能有两个来源：乳钉的形状，应是对象纹大铙之一钲周的乳钉和齿纹铙兽面上的乳钉的继承；乳钉的数量与分布，则可能是受云纹铙云纹尾部上翘的影响。这种云纹尾部上翘的铙在江西新干大洋洲商代晚期大墓中已有发现。[①] 这里探讨了铜铙腔面枚区的来源与衍变过程，是很有说服力的证据。我们还可以借助湖南南部地区5件钟式铙的形制特点来见证这一衍变过程。

株洲伞铺铙下有圆筒甬，粗短，甬中空，并与内腔相通；甬上有突起的带状旋；腔体扁阔，腔面饰36个乳钉枚，每面18个，分作两组，每组3排，每排3个，枚形呈乳头状。耒阳夏家山铙有旋无斡，腔面饰铸了尖锥状枚，这种枚形是由乳钉演变为平头柱状枚的一种中间形态，为双叠圆台枚的出现做好了准备，时间在西周早期前段。长沙板桥铙的枚虽短，但已呈平头柱状，上有旋涡纹，甬部旋上还饰有刀形纹。醴陵有枚铙篆间已初步形成，饰粗线云纹，且枚旁尚有云纹的一划；设置36个短枚；正鼓也有粗云纹；钲周和钲间两侧有圆点纹框边，钲间两侧圆点纹之间的距离加宽，进一步促进了钲间的形成，旋部有刀形纹。资兴兰市铙仍然甬空通腔，甬上依然有旋无斡，饰铸二叠圆台枚36个，鼓部内侧加厚，篆间等处

① 高至喜：《湖南省博物馆藏西周青铜乐器》，见《湖南考古辑刊》第2集，长沙：岳麓书社，1984年，第10页。另参见彭适凡、王子初主编：《中国音乐文物大系・江西卷》，郑州：大象出版社，2009年，第13页。

饰云雷纹，钲间已经形成，是铙中最晚出现的型式。[1]

在清晰地了解了周代南方特铙形制上的衍变后，另一个问题也随之而来，那就是，南方铜铙为什么打破原有的设置规范而要特意新增枚区，其目的是什么呢?

由于这类钟式铙有甬、旋而无斡，加上体大而笨重，其使用方法可能是于口朝上植奏，即将铙甬套在座架的木桩上，既使铙体固定，又较少影响其振动发音。这是以往的认识，有了这一基础，我们可以作进一步的思考。

第一，从甬部看，下有圆筒甬，粗短，甬中空，并与内腔相通。由于口朝上植奏，甬被植入支架孔内，受力强，磨损就大。所以，经常可见甬端残破的现象。之所以甬部由无旋发展成有旋，并将有刀纹的带状旋统一饰铸于甬部的上端，这绝非纯粹为了装饰。当甬部往下植入铙架时，甬上端的带状旋会起到阻碍作用，使舞面与铙架隔开，以便敲击铙鼓部时腔体能不受干扰地自由振动。由甬上无旋发展到甬上有旋，是南方铜铙音乐性能上的明显进步。在今天看来，甬部有旋无斡，已经成为区分钟式铙与西周甬钟的一个重要标准，但我们更应该看到这一特征揭示出来的钟式铙在音乐性能上的重大突破。正因如此，在这一转变过程中也难免有返古的现象，或者有不同地域间的传播现象，湘乡黄马塞铙[2]就是一例。它的下部虽有圆筒甬，中空，并与内腔相通，但无旋。这是长江下游地区铜铙的特征，而在湖南、江西、广东地区则极为少见。

第二，钟式铙的最大特征是出现了36个钟枚。西周甬钟钟面普遍饰铸钟枚的目的在于能在演奏时抑制乐音延长，以适应演奏旋律的需求。钟式铙设计并饰铸出与甬钟区间、数量及形制一致的枚，说明古人在南方铜铙的发展过程中已产生了抑制乐音延长的认识。从弶伯各墓编甬钟和弶伯指墓编甬钟[3]枚区周围仍存留着商铙兽面上的乳钉纹特征来看，北方甬钟可能就是吸收了南方铜铙的设置特点而发展起来的。

第三，从音乐性能上看，“南方出土特铙列表”中51件特铙的内腔都具有一个共同的特征，即铙腔内壁无内唇或略现内唇，不设音梁，亦无调

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第34、35、38、40、49页。

② 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第38页。

③ 方建军、黄崇文主编：《中国音乐文物大系·陕西、天津卷》，郑州：大象出版社，1996年，第29、31页。

音锉磨痕。如果将有完整测音数据的33件钟式铙的正、侧鼓音音分数加以统计，不难发现，除少数铙的正鼓音音高在小字组和小字二组音区外，多数铙正鼓音甚至侧鼓音都被设置于小字一组音区内，与人声应用频率最高的中声区相互配合，似乎是作为一定的音高参照而出现的。虽然大、小三度的音程居多，但二度、三度、四度、五度等各种音程都有，且宽窄不一、五花八门。如表1－10所示：

表1－10 33件钟式铙的正、侧鼓音音分数

乐器名	音分数	乐器名	音分数	乐器名	音分数
株洲伞铺铙	207	衡阳岳屏铙	246	南昌李家庄大铙	341
株洲黄竹铙	344	衡南梨头铙	382	宜春金桥大铙	333
株洲头坝铙	282	衡阳贺家牌铙	399	新余水西铜铙	295
醴陵有枚铙	193	桃江石牛铙	207	宜春蜈公塘小铙	162
安仁荷树铙	238	云雷纹铙	207	萍乡邓家田大铙	219
云纹铙	459	云雷纹铙	301	新余罗坊铜铙	335
龙纹铙	270	云雷纹铙	253	安源十里埠大铙A	317
云纹铙	463	钟枚式铙	193	安源十里埠大铙B	207
龙纹铙	241	钟枚式铙	225	靖安梨树窝大铙	296
云雷纹铙	357	泰和大铙	260	樟树双庆桥大铙	234
云雷纹铙	269	万载株潭大铙	392	新余界水大铙	255

所以，从钟式铙上看一钟双音，有助于我们理清这样一种思路：青铜乐器的合瓦形腔体为一钟双音提供了产生的条件或基础；无意识的一钟双音的音响效果和多样而难以预设的音程关系的漫长历程为有意识规范一钟双音的音程关系提供了潜在的欲望与动力；设置音梁、内腔各部位凿槽、锉磨等调音技术的逐步掌握为一钟双音的实现提供了理论指导与实践保障。

通过以上的回顾与整理，对于钟式铙而言，我们可以产生一个初步印象，即钟式铙似乎是商铙与周代甬钟两种乐钟体系在发展过程中相互借鉴、相互影响而形成的一种过渡性乐器。就传播地域而言，主要流传于湘中、湘南、赣西、赣南、浙江、福建、广东等南方地区，是商周时期该地区越族人习惯使用的礼乐器。具体到岭南地区，目前资料表明仅限于粤北地区。

南方特铙已成为南方青铜乐钟的地域特征，有关它的研究还需从很多方面以多种视角去展开，如单件使用、功能及应用等领域均有待作进一步探讨。

3. 关于其他类型的乐钟

从岭南地区出土的先秦青铜乐器来看，除了粤北地区的两件钟式铙外，其余均为甬钟，没有镈和钮钟，这是一种有趣的现象。清远甬钟、增城甬钟、博罗横岭山甬钟、德庆落雁山甬钟以及云浮大绀山甬钟均出自岭南的北部地区，这显然是通向岭南的南岭要塞逐步打通后的结果，要塞的开通意味着商业的发展和文化的传播，而文化传播力度最大的是比邻的岭北楚文化，其次是吴文化。现出乐器表明，甬钟在此两种文化中一直处于主要推崇的地位，镈与钮钟却不是此两种文化中的重要角色，它们是黄河中下游地区在东周时期重点发展的对象。所以，文化的传播是有选择性的，而这种选择是在纯粹的自然形态中完成的。

钲、铎和錞于是除甬钟外岭南地区出现较多的三种青铜乐器，它们不仅在形制上与北方同类乐器差异甚少，而且它们所出之地也总是发现甬钟最多的地方。譬如，岭南地区目前出土的增城庙岭铜钲、清远铜钲以及罗定铜钲均保持着与甬钟同出的特点。

增城庙岭铜钲①是2006年7月在增城增江河西岸荔城街棠村庙岭发现的春秋时期乐器，现藏于增城市博物馆，同出的还有2件套编甬钟。该钲保存完整，通体绿锈，未作去锈处理，背面有一芯撑遗孔，黄泥芯掺杂于绿锈之间。合瓦形腔体，平舞，舞面置一圆柱甬。甬端外突，平顶，顶上饰有一颗用来悬吊的虎形小钮。直铣，铣棱突起，于口微弧。舞面与腔体上部均无纹饰，近于口外沿饰水波纹，其上叠饰锯齿状垂叶纹一周。形制数据参见表1-11。

---

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第46页。



图 1－17 增城庙岭铜钲

表 1－11 增城庙岭铜钲形制数据

（单位：厘米）

通 高	35.6	舞 广	8.3	铣 间	12.3
甬 长	13.1	中 长	20.8	正鼓厚	0.8
衡 径	5.3	铣 长	22.7	侧鼓厚	0.9
舞 修	9.9	鼓 间	9.9		

该钲内腔平整，四侧鼓各有一条窄高音梁，自于口延伸至内腔中部，未见调音锉磨。

清远铜钲①是 1962 年在清远县马头岗 1 号墓出土的东周乐器，现藏于广东省博物馆（甲 4394），同出的还有 3 件套编甬钟。该钲保存基本完好，泥黄色，通体布满泥芯。胎体修长。合瓦形腔体，平舞，舞面中心置饰两条凸棱的圆柱甬，甬下粗上细，甬下部两侧有双斡，顶端饰一外凸的小圆饼。甬中空，封衡，未通内腔。直铣，平口。通体素面。形制数据参见表 1－12。

① 广东省文物管理委员会：《广东清远发现周代青铜器》，《考古》1963 年第 2 期，第 57 页。

表 1－12　清远铜钲形制数据

（单位：厘米　千克）

通　高	35.3	舞　修	11.5	鼓　间	11.8
甬　长	10.5	舞　广	10.1	铣　间	13.5
甬上径	3.2	中　长	23.5	正鼓厚	0.7
甬下径	4.2	铣　长	24.9	侧鼓厚	0.8
重　量	4.6				

该钲于口无内唇，但内腔有四根音梁呈半圆柱状。发音清脆、坚实。

罗定铜钲①是 1977 年在罗定太平出土的战国乐器，现藏于广东省博物馆（甲 4838），同出的还有 6 件套编甬钟。该钲保存欠佳，通体布满麻灰锈，锈蚀严重，甬大部残断，仅存舞面上一小段。器身瘦长，合瓦形腔体，胎薄。平舞，舞面中心置一圆柱甬，甬中空，未通内腔。直铣，平口。舞面及腔体上沿分别有 5、6 个铸孔，通体素面。形制数据参见表 1－13。

表 1－13　罗定铜钲形制数据

（单位：厘米　千克）

残　高	27.2	舞　修	12.3	鼓　间	13.8
甬　长	—	舞　广	12.0	铣　间	14.7
甬上径	—	中　长	22.0	正鼓厚	1.2
甬下径	—	铣　长	22.6	侧鼓厚	1.3
重　量	4.4				

该钲于口未设内唇，腔体内壁平整，未见音梁及调音锉磨。发音透亮、坚实。

《说文解字》记载："镯，钲也。""军法，司马执镯。""钲，铙也。似铃，柄中上下通。""铙，小钲也。""军法，卒长执铙。"这里将镯、钲、铙放在一起，着重谈它们的关系，可理解为镯是钲的别称，而铙是体

① 徐恒彬：《广东罗定出土一批战国青铜器》，《考古》1983 年第 1 期，第 43 页。

小的钲；同时指出它们作为军乐器的职能。从现出的资料看，不同官职享有不同体形的乐器是符合先秦礼乐规范的，但出土的商周铙和钲不仅在形制上有明显差异，在地域上也迥然不同。例如，南方多大型特铙，北方多小型3件套编铙；南方特铙与钲在形制上差异甚远，特铙在体形上比钲肥硕、阔重。

《周礼·地官·鼓人》："以金铙止鼓。"郑玄注："镯，钲也。形如小钟。军行鸣之，以为鼓节。《司马职》曰：'军行鸣镯。'铙，如铃，无舌，有秉；执而鸣之，以止击鼓。《司马职》曰：'鸣铙且却。'"这里进一步指出，镯又称钲，行军时演奏。然而，铙并无明确指定使用场合，所以它有可能用于祭祀、宫廷或军行等场合。关于钲"以为鼓节"和铙"以止击鼓"的描述，既有与鼓乐相合、张抑兼容之意，又有终止鼓乐、收敛节制之意。目前发现的铜钲与甬钟同出的特点，实际上是考古学家们经常遇到，而音乐史学界还未习惯联系起来考虑的问题[①]。增城庙岭铜钲、清远铜钲以及罗定铜钲与甬钟同出的现象，表明两者的密切关系似乎不能仅凭一则文献或从某单一功能去判断。李纯一先生曾指出，东周铜钲与编悬乐器共存，可进一步证明钲确是军、乐两用乐器。用它随葬，恐怕还具有用以标明墓主在军事方面拥有的权力和地位的意义[②]。

铜钲在使用方面和功能方面的双重特性同样可以迁移到铎与錞于这两种青铜乐器上。广东境内现已有2件铎[③]与1件錞于出土。德庆铎是在德庆出土的战国乐器，现藏于广东省博物馆（甲4483）。保存基本完好，舞面有一条裂痕沿腔侧面直通口部；鼓部有残失，经修复，色泽淡青。体形小巧。合瓦形腔体，平舞，舞面置方銎。直铣。鼓平滑。銎部、舞面及鼓部均留有泥芯。舞面饰雷纹，侧面饰三角纹，三角纹上方饰绳纹，其中间饰蟠螭纹。该铎击之可发音，音短促而结实。形制数据参见表1－14。

---

① 2005年，北京大学考古文博学院的刘绪先生在参加笔者博士论文《两周编钟音列研究》答辩会时曾提出"两周之际，8件一套的乐器里有钲，作者在论文中未曾提到，对于钲的作用，该如何考虑"的问题。

② 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第319页。

③ 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第79～80页。

表1－14　德庆铎形制数据

（单位：厘米）

通　高	7.4	舞　修	5.9	铣　间	7.1
銎　高	1.8	舞　广	4.5	鼓　间	6.1
銎　长	2.3	中　长	5.1	正鼓厚	0.3
銎　宽	2.0	铣　长	5.5	侧鼓厚	0.3

罗定铎是1983年在罗定背夫山出土的战国乐器，现藏于罗定市博物馆（B1018）。保存完好，通体绿锈，铎腔表面尚依附黄色泥芯。体形小巧，合瓦形腔体。平舞，舞面置一方銎，銎上端向外卷边，銎内平整，木榫不存。直铣，铣棱微弧凸，于口微敛，内腔平整，腔底与方銎相通。舞面及铎腔表面均无纹饰。形制数据参见表1－15。

表1－15　罗定铎形制数据

（单位：厘米）

通　高	6.8	舞　修	5.3	铣　间	6.4
銎　高	1.3	舞　广	3.9	鼓　间	5.1
銎　长	2.0	中　长	5.1	正鼓厚	0.4
銎　宽	1.7	铣　长	5.6	侧鼓厚	0.3

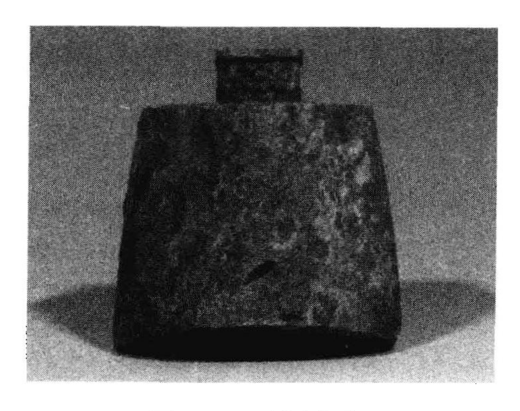


图1－18　罗定铜铎

铎由于体积较小，敲击时音量很小，然音质清纯、短促，不失悦耳之感。高诱注《吕氏春秋·仲春纪·仲春篇》记载："铎，大铃也。金口木舌为木铎，金舌为金铎。"又有郑玄注《周礼·天官·小宰》记载："木铎，木舌也。文事奋木铎，武事奋金铎。"文事与武事即是乐、军两用的写照。连平虎钮錞于[①]是1964年在连平县彭山东北坡出土的春秋乐器[②]，现藏于广东省博物馆（甲4583）。錞于保存欠佳，腰足间有三处残口，盘底边残失1/4。整体锈蚀严重，通体黑色，氧化层有脱落。椭圆形腔体，上大下小，顶部置盘，盘底平凹，盘边外侈，肩胸膨突，束腰直口。肩胸、盘底饰斜格雷纹，肩部环饰勾连雷纹、尖端朝下的三角形纹，并以一周突起的单线阴刻绳纹相隔。素腰。口部自下而上分别饰两周单线绳纹、一周勾连雷纹、一周绳纹与三角形相间纹饰。形制数据参见表1－16。

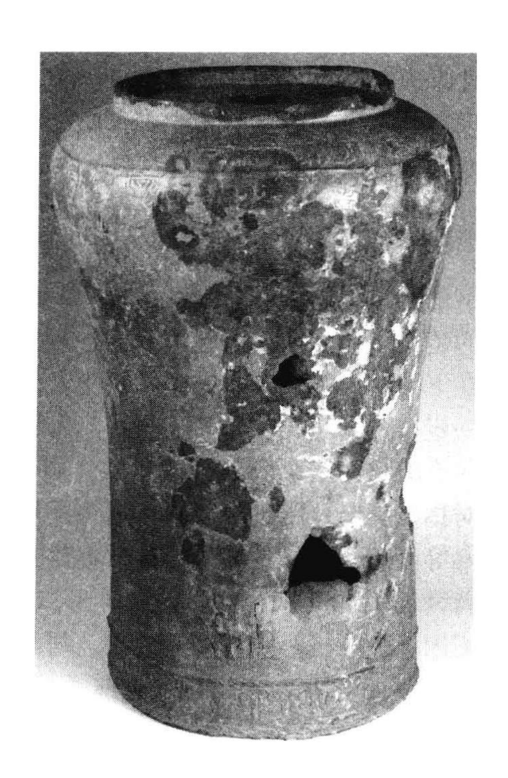


图1－19　连平虎钮錞于

① 朱非素：《连平县忠信公社彭山发现錞于和甬钟》，《文博通讯》1978年第3期。

② 李纯一先生在《中国上古出土乐器综论》中谈到伴出乐器有甬钟1件，第342页；常与编钟、钲同出，第337～338页。

表1-16　连平虎钮錞于形制数据

（单位：厘米）

通　高	52.6	肩　长	32.2	底口长	27.3
盘　长	21.5	肩　宽	28.5	底口宽	21.1
盘　宽	19.4				

此錞于发音清悠、纯净。《周礼·地官·鼓人》中有“以金錞和鼓”的记载，同样表明了与鼓乐相合、张抑兼容的用法。另长沙马王堆3号墓简牍上有“屯（錞）于铙铎各一”（乐简第6枚）、“击屯（錞）于铙铎各一人”（乐简第8枚）、“笙瑟各一炊（吹），鼓者二人”（乐简第15枚）、“四人击鼓、铙、铎”（乐牍）的记载[①]。广西石寨山铜鼓上也有铜鼓与錞于合奏的浮雕图像，说明錞于直到汉代还一直在使用，且与鼓乐合奏是它的主要演奏形式。从广东境内的3件錞于[②]来看，岭南地区的錞于与其他南方錞于在形制上并无差异。它是先秦乐器中唯一不用合瓦形腔体的青铜乐器，表明它不以音高、音准作为音乐性能的衡量标准，而看重圆形腔体发音时明亮、纯净的特点，与鼓发音时宏大、雄浑的特点配合，相得益彰。所以，南方多錞于也多铜鼓，在两湖、江浙、粤赣及黔桂各地均是如此。

此外，从岭南地区的音乐文化成分中可以发现，先秦时期输入岭南地区的音乐文化除了岭北的楚文化和吴越文化之外，还有来自西边的滇黔及桂西北文化。羊角钟和将在下文谈到的铜鼓即为其中的代表，从它们身上反映出来的传播印记似乎是一步一个脚印的。譬如羊角钟，先从滇地传入桂地，再从桂地传到粤地。广州市博物馆（3·864）现仅藏1件西汉早期的羊角钟。由于钟腔顶部有两个对称、反向且形似羊角的小圆钩，故此类钟被称为羊角钟，流行于滇、桂、粤等西南地区。此钟两圆钩下端铸有一扁圆横梁，便于悬吊。横梁之下正、背两面纵向开两个对称的长方形口，口部与内腔相通。钟体下大上小，铣棱突出、弧曲，两铣棱直通钟顶，与两个小圆钩相连。铣角圆钝，于口平直，通高24.0厘米、鼓间8.6厘米、铣间14.1厘米、唇厚

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第296、300页。

② 广东境内的另两件錞于分别是藏于广东省博物馆（C313）的战国虎钮錞于和藏于韶关市博物馆（02343）的东汉虎钮錞于。由于它们是调拨或征集而来的岭南錞于，已无明确出土地和时间，故就此提出，不作展开。参见孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第87~88页；李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第319页。

0.4厘米，重量1.32千克。这有限的数量只是告诉了世人它们的传播力度与幅度，至于它们演奏、配合及应用情况，我们还了解甚少，有待进一步研究。

二、岭南乐钟编制的发展

岭南地区已发现的西周时期乐钟都是以单件出现的，该地区真正的编钟在春秋时期才开始出现，而且成编件数不一，出现2、3、4、6、7件不等的现象。资料表明，这种趋势应该一直持续到春秋晚期或战国初期才稳定下来，成为有一定特色的6件一套的编列规范。

1. 春秋时期岭南乐钟的编制意识

1973年出土于广东博罗苏屋岗西南部古河道的博罗苏屋岗编钟[①]，现藏于广东省博物馆（甲1704～1705），为2件套的春秋编钟。编钟保存基本完整，铸造粗略，多砂眼，缺肉。合瓦形腔体，平舞，两钟舞面饰夔纹。舞面置圆锥形甬，甬端未存，中空，与腔体通。斡旋俱备，旋带饰4个乳钉，环形斡。连珠纹框隔枚、篆、钲三区。舞、钲、鼓均素面，无铭文。腔面置犬牙状枚，枚分两面，每面两区，每区3列，每列3枚，共36枚。

2006年7月10日出土于增城增江河西岸荔城街棠村庙岭的增城庙岭编钟[②]，现藏于增城市博物馆（藏号1、2），亦为2件套的春秋编钟。编钟保存欠佳，具体表现在：1号甬钟锈蚀、破损严重，腔体下部大半残缺。2号甬钟保存完好，通体绿锈，未去泥沙。正面有1个芯撑遗孔，背面则有2个。编钟均为合瓦形腔体，平舞，舞面置圆角方锥形甬，甬不封衡，泥芯尚存。斡旋俱备，旋低。腔面以阳线框隔钲、篆、枚三区。正、背面枚数不一，正面有小乳钉枚18枚，背面有乳钉枚12枚，比正面乳钉枚稍大。正面钲、篆部饰雷纹，背面无纹饰。

1962年出土于清远马头岗1号墓的甬钟[③]，现藏于广东省博物馆（甲4391～4393），为3件套的春秋编钟。编钟保存欠佳，3件甬钟的甬部均已残断，腔体正、背面上沿有2个或3个铸孔。3件甬钟形制、纹饰相同，

① 杨式挺、黄玉质：《博罗县铁场墟发现青铜器等一批文物》，《文博通讯》1979年第10期。

② 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第46页。

③ 广东省文物管理委员会：《广东清远发现周代青铜器》，《考古》1963年第2期，第57页。

大小递次。合瓦形腔体，平舞，舞面置圆锥甬，残甬下端斡旋俱备。腔体两面有36个二节圆柱状枚，其中甲4392号甬钟的枚略长。鼓部略宽。直铣，铣角外侈，于弧。舞素面，钲、篆、枚区以细阳纹框隔，鼓、篆部均饰云雷纹，钲部饰窃曲纹。

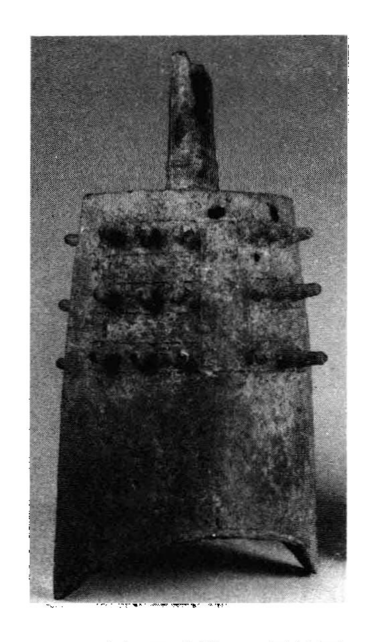


图1-20　清远马头岗M1甬钟甲4391

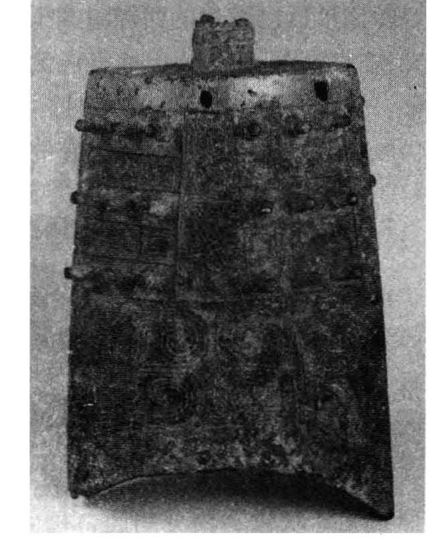


图1-21　清远马头岗M1甬钟甲4393

还有同样从清远马头岗出土的另一套甬钟[1]，也藏于广东省博物馆（甲4453~4455、甲4457），为4件套春秋编钟。编钟保存较差，甲4453号、甲4455号、甲4457号钟体甬部均残，4钟有多处铸孔，位置各异：甲4453号舞面有1孔，腔体正面上部有3孔；甲4454号腔体正面有3孔，背面有2孔；甲4455号腔体正、背面各有2孔；甲4457号甬钟舞面有3孔。4件钟体小、扁宽而胎薄。平舞，舞面饰铸圆筒形直甬，从甲4457号甬钟的残甬可见舞面上置方形旋，但无斡。直铣，于口弧曲。

① 广东省文物管理委员会：《广东清远的东周墓葬》，《考古》1964年第3期，第138页。

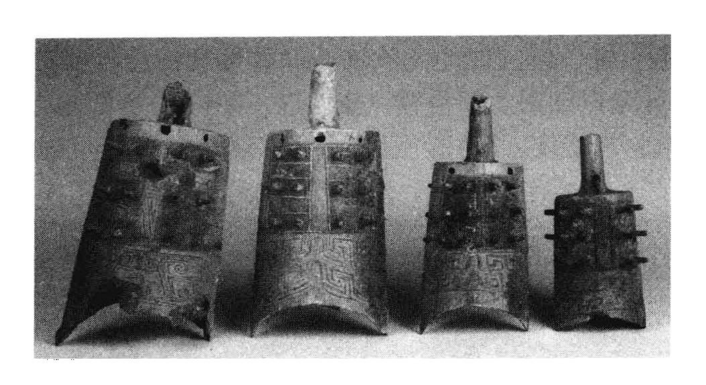


图 1-22 清远马头岗甬钟甲 4453、甲 4454、甲 4455、甲 4457

钟腔两面上部以细阳纹框隔钲、篆、枚三区。枚区饰细长的二节柱状枚，每面分两区，每区 3 列，每列 2 枚，两面共计 24 枚。4 件甬钟纹饰略有差异，鼓部均饰变形云雷纹，甲 4453 号、甲 4454 号、甲 4455 号甬钟的舞、钲、篆均素面，甲 4457 号甬钟钲部饰变形夔纹。

这些件数较少且不统一的编甬钟，已很难分辨出孰早孰晚，只能说这是该时期岭南地区编钟发展的一种总体趋势，属于甬钟编列的探索期。在地域上，其与西周单件甬钟一致，同样集中于博罗和清远两地，即处于与楚文化联系密切的粤北、粤中地区。在件数上由原有的 1 件发展成 2 件或 3、4 件，正好体现出甬钟编列意识的发展历程。

2. 岭南编钟编制的定型

1984 年出土于博罗县公庄镇陂头神乡的博罗陂头神编钟①，现藏于博罗县博物馆（0638～0644），为春秋时期的 7 件套编甬钟。整套甬钟保存欠佳，具体表现在以下方面：0638 号甬、旋均残，正面近口沿有 3 道裂纹，且有多处风化残孔；0641 号正面 2 枚残断，背面 1 枚残断；0642 号正面口沿有 1 道裂痕，正面左区 2 枚残断，背面亦有 1 枚残断；0643 号甬端残，正面有多处锈蚀残孔，枚大部已残断；0644 号甬上端略残。编钟通体绿锈，锈蚀严重。合瓦形钟体，平舞，直铣，舞面置锥形甬，斡旋俱备。以阴线与小乳钉框格枚区、篆带，枚分两面，每面两区，每区 3 列，共 36 枚。2 节圆锥枚。只有 0643 号两正鼓口沿与铣角上敛，造型奇异。编钟纹饰基本统一，甬饰雷纹，旋饰 4 颗小乳钉。篆带和鼓部均饰雷纹，钲部饰

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系 · 广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 42 页。

夔纹，背面篆、钲、鼓三区均无纹饰。但各钟纹饰在一些局部又略有差异，其中0638号以细阳纹框格枚、篆两区；0643号旋饰陶索纹，以双线细阳纹夹小乳钉框格枚、篆、钲三区，背面无纹饰，正面纹饰漫漶。



图1－23　博罗陂头神编钟

出土于兴宁县新墟镇大村古树窝的兴宁古树窝编钟①，现藏于兴宁县博物馆（0001～0006），为春秋时期的6件套编甬钟。保存尚好，通体绿锈，略带泥芯。0001号周围均匀分布4个芯撑遗孔，近舞沿多数钟有3个芯撑遗孔；0002号正面右上方有1个芯撑遗孔，背面左上方有2个芯撑遗孔；0003号和0005号背面有2个芯撑遗孔；0006号正、背面各有1个芯撑遗孔。编钟均作合瓦形钟体，平舞，舞面置圆锥甬，甬端封衡，甬中空。甬下端有低矮的小旋，无斡。斡与舞面另铸一方形钮，作悬挂之用。铣棱突出，且中间略往外拱，铣角内收，于弧内敛。钟面以粗单阳线分隔枚、篆、钲三区，三区分布较上。正面枚分三区，每区3列，每列3枚，共18枚圆锥状长枚，背面12枚长枚作均匀分布。钲部饰菱形纹，篆带和鼓部均素面。背面无纹饰。

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第44页。

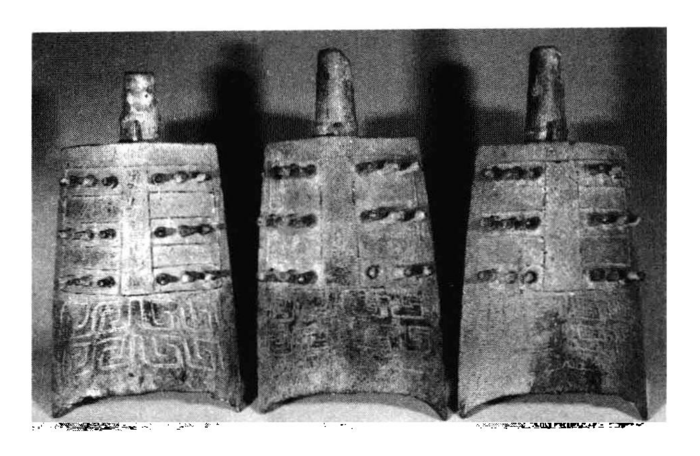


图 1-24 兴宁古树窝编钟 0004~0006 正面

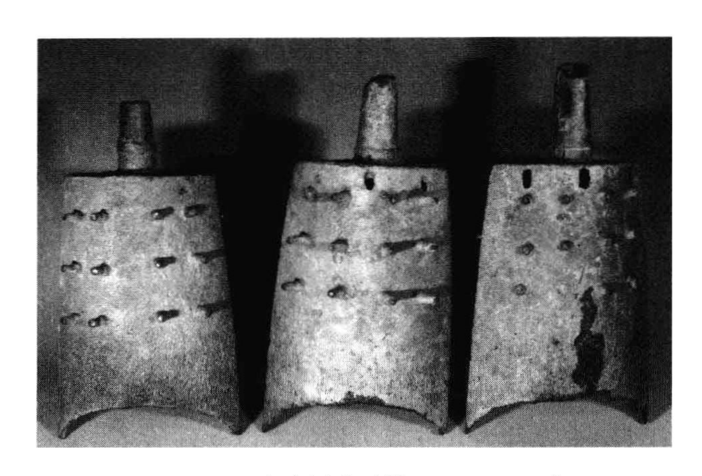


图 1-25 兴宁古树窝编钟 0004~0006 背面

1977 年出土于罗定原太平公社的罗定太平编钟①，现藏于广东省博物馆（甲 4832~4837），为战国时期的 6 件套编甬钟。保存欠佳，具体表现在：甲 4837 号钟破损严重，甲 4832 号钟甬端稍残，甲 4835 号斡有小部残失。整套编钟均作合瓦形腔体，造型一致，大小递次。钟体修长，铸造较粗糙。平舞，舞面置圆锥形甬，斡旋俱备，甲 4832 号旋带不甚连续。甬端不封衡，泥芯尚存。腔面置尖锥长枚，枚分两面，每面两区，36 枚与 24 枚的钟各 3 件。编钟纹饰基本统一。甬均作素面，钟腔正面钲部饰蝉纹，除甲 4832 号篆带和鼓部饰夔龙纹，以及甲 4833 号篆部无纹饰外，其余甬

① 徐恒彬：《广东罗定出土一批战国青铜器》，《考古》1983 年第 1 期，第 43 页。

钟的篆带和鼓部均饰勾连雷纹。背面均无纹饰。编钟的另一特点是钟腔铸孔较多。其中甲4833号腔体正、背面各有4个铸孔；甲4834号腔体上部有6个铸孔，舞面两侧各有2个；甲4835号腔体上部正面有1个铸孔，背面有3个铸孔；甲4836号腔体上部正、背面各有2个铸孔，甬下端有3个铸孔。

1972年出土于肇庆松山墓的肇庆松山编钟①，现藏于广东省博物馆（甲4235～4239、甲4246），为战国时期的6件套编甬钟。整套编钟保存基本完好，仅甲4235号与甲4237号甬钟铣角有断裂，但已修复。6件编钟形制基本相同，大小递次。平舞，舞面置筒形甬，除甲4235号斡旋俱备外，其余甬钟甬下端皆有旋无斡，旋小，作绳索式。直铣，铣角外侈。腔体上部以细阳线框隔枚、篆、钲区。枚呈二节圆柱状，铸两面，每面有18枚。编钟舞部素面，腔体正面的钲部、篆带均为素面，背面无纹饰。正面鼓部纹饰除甲4235号饰夔纹外，其余甬钟皆饰两组勾连雷纹。此外，各钟铸孔较多，且部位不统一。其中甲4235号有5个铸孔，呈直线排列于腔面；甲4236号有5个铸孔，出现在舞面；甲4237号有5个铸孔，出现在腔体背面；甲4238号有5个铸孔，出现在腔体正面；甲4239号腔体背面及舞面各有3个铸孔；甲4246号有2个铸孔，出现在腔体背面。

以上4套编甬钟均出自先秦时期岭南地区的贵族墓葬，是东周时期岭南地区编钟的杰出代表。从它们身上可以获得以下认识：

第一，在地域上从原来的粤北、粤中拓展到粤东及粤西，这是中原礼乐文化渗透到岭南，并开始大范围传播和发展的结果。

第二，编钟集中设计为6件或7件，尤以6件居多，这一现象是岭南乐悬制度在经过西周与春秋早期的探索之后进一步规范并走向成熟的表现。中原甬钟在西周晚期形成了8件套的编列规范，至两周之际随着钮钟的出现，出现了9件或10件等常规编列形式，并由此发展出10件以上的编列规范，以及4件镈钟与10件钮钟、8件镈钟与9件钮钟的接合方式②。但岭南编钟并未追逐这样的发展趋势，而是一直保持着自身的6件套编列设置。由于地处岭南，其向外传播比较困难，在客观上形成了甬钟编列的岭南特色。

第三，从此4套编甬钟的形制纹饰可知，岭南乐钟的背面多无纹饰。

---

① 广东省博物馆、肇庆市文化局发掘小组：《广东肇庆市北岭松山古墓发掘简报》，《文物》1974年第11期，第69～79页，99页。

② 孔义龙著：《弦动乐悬——两周编钟音列研究》，北京：文化艺术出版社，2008年，第139、163、206、212页。

这到底是追求一种艺术上简洁，还是岭南文化信仰中的某种要求，还有待考究。这也成为岭南古代甬钟的外在特征。

第四，4 套编甬钟的整体造型及钟面区间布局的另一普遍特征是钲、篆、枚三区上缩，鼓部面积增加，在视觉上形成一种腿长身短的感觉。

虽然岭南地区也出现有 2 件套的战国编钟[①]，但甬钟上这种不超过 6 件的岭南特色编列规范对后世产生了较大的影响，这可从汉代南越王墓编甬钟[②]及小编钟上体现出来。

三、岭南乐钟的音乐性能

1. 单件乐钟双音的音程结构

考察岭南乐钟的音乐性能，首先要了解一钟双音的音乐性能，再考察成编音列中各乐音的结构关系。一钟双音的音乐性能主要体现在乐钟正、侧鼓音之间的音程关系与稳定性上。除西汉南越王墓编钟（将在第二章专门论述）外，岭南乐钟多数由于地下压迫或锈蚀严重而出现破裂，经修复后也难以测音或难以恢复其原有的音响效果。仍基本保持原有音响效果且能完整测音的乐钟已不超过 10 套，且 6 套数据是从单件甬钟上获得的。下面先对单件甬钟双音的音程关系作一了解，见表 1－17。

---

① 现藏于广州博物馆的增城天麻山编钟是 1976 年在增城石滩天麻山氮肥厂出土的 2 件套战国编钟。钟腔保存欠佳，锈蚀严重，钟面上多处氧化层已脱落，绿锈与土黄色氧化层相间分布于钟面，甬上端均残，钟枚多数均已残断。2 件钟均作合瓦形腔体，造型一致。平舞，舞面置扁圆形甬，甬中空，与腔底不通。斡旋俱备，旋低斡扁。钟腔上部以小乳钉框格枚、钲、篆区。正、背两面对称分布 36 个二节圆柱枚。直铣，铣角外侈，于口弧度突出。2 件钟纹饰相同，钲部、铣边饰菱形纹，鼓部饰雷纹，舞面、篆带均素面。该钟内腔平整，无内唇，无音梁，无调音锉磨痕迹。可参见孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 51 页。

② 广州市文物管理委员会、中国社会科学院考古研究所、广东省博物馆编：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991 年，第 39 页。

表 1－17　岭南地区单件青铜乐钟测音数据①

（单位：音分　赫兹）

钟名	时代	藏地	测音数据
博罗横岭山 182 号墓 18 号钟	西周中晚期	广东省博物馆（甲 5050）	正鼓音 f^4 +14，352.23 侧鼓音 $^{\#}a^4$ −45，454.36
博罗横岭山 182 号墓 1 号钟	西周中晚期	广东省博物馆（甲 5049）	正鼓音 b^4 −17，489.15 侧鼓音 $^{\#}d^5$ −37，609.12
连山三水甬钟	西周	连山壮族瑶族自治县博物馆	正鼓音 d^5 −10，583.96 侧鼓音 e^5 +13，664.24
连山三水小甬钟	西周	连山壮族瑶族自治县博物馆	正鼓音 d^5 +14，592.11 侧鼓音 e^5 +48，667.80
清远马头岗甬钟	春秋	广东省博物馆（甲 4452）	正鼓音 f^4 −10，347.23 侧鼓音 $^{b}a^4$ −18，411.11
增城庙岭编钟 2 号	东周	增城市博物馆	正鼓音 $^{\#}c^5$ −32，544.23 侧鼓音 $^{\#}d^5$ −38，608.83
羊角钟	西汉早期	广州市博物馆（3·864）	正鼓音 g^4 −20，387.61 侧鼓音 b^4 −21，488.11

将表 1－17 中的测音数据转换成现代音名，就可知道其预设的音区及正、侧鼓音间的音乐数与音程性质，它们是：

博罗横岭山 182 号墓 18 号钟：f^1-a^1；441 音分的大三度。

博罗横岭山 182 号墓 1 号钟：$b^1-{}^{\#}d^2$；420 音分的大三度。

连山三水甬钟：d^2-e^2；223 音分的大二度。

连山三水小甬钟：d^2-e^2；234 音分的大二度。

清远马头岗甬钟：$f^1-{}^{b}a^1$；308 音分的小三度。

增城庙岭编钟 2 号：$^{\#}c^2-{}^{\#}d^2$；206 音分的大二度。

羊角钟：g^1-b^1；399 音分的大三度。

与前面谈到的南方钟式铙相似，7 件甬钟正鼓音的预设音区在 f^1—d^2 范围内，与人声应用频率最高的中声区相一致，是适合歌唱的音区。各钟正、侧鼓音间出现了大二度、小三度、大三度三种音程。按照合瓦形钟体本身就具备产生四度以内小音程尤其是三度音程的原则，结合西周中晚期中原乐钟正、侧鼓音逐步统一选择大三度和小三度进行设置的发展事实，正、侧鼓音之间的三度标准基本上体现了与岭南地区发现乐钟最多、音乐性能最佳这些特点的一致性。其中，博罗 4 次发现青铜乐钟，2 套成编；

① 测音资料均来自《中国音乐文物大系·广东卷》。

清远马头岗也4次发现青铜乐钟，3套成编。

2. 成编乐钟的音列状况

先看春秋时期2件套的博罗苏屋岗甬钟，测音数据①如表1－18所示。

表1－18 博罗苏屋岗甬钟测音数据

（单位：音分 赫兹）

馆藏号	正鼓音		侧鼓音	
	音高	频率	音高	频率
甲1705	b^3+5	247.6	$^{\#}d^4-27$	306.45
甲1704	g^4-46	381.74	b^4-28	486.05

音叉校正数：440.10Hz

设甲1705号钟正鼓音为0音分，则可将测音数据转换为由低到高的音分数列，4个音勉强形成如表1－19所示的乐音关系。

表1－19 博罗苏屋岗甬钟B宫阶名排列表②

音分数列	0	368	749	1 167
正、侧鼓	5正	5侧	4正	4侧
B宫阶名	宫	↓角	↑徵	↓宫

设甲1705号钟侧鼓音为0音分，则可将测音数据转换为由低到高的音分数列，4个音勉强形成如表1－20所示的乐音关系。

表1－20 博罗苏屋岗甬钟^{b}E宫阶名排列表

音分数列	-368	0	381	799
正、侧鼓	5正	5侧	4正	4侧
^{b}E宫阶名	↓羽	宫	角	↓羽

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第32页。

② 以下分析中对应于音分数列的正、侧鼓部位一栏，乐钟编号仅用最后一位数字，如甲1705号简称5号，以此类推；宫调阶名借用曾侯乙编钟铭文上曾体系的阶名。

以 B^3（+5）为宫产生的阶名中角音与徵音偏宽约 80 音分，宫音与徵音也偏宽近 50 音分；在^{b}E 宫阶名中羽音和宫音偏宽近 70 音分，宫音与上方羽音向内收缩了 100 音分。所以，4 个阶名形成的是一个四不像的音列，这与其“内腔平整，无内唇，未见调音锉磨痕”的调音状况也是相符的。

再看春秋时期 3 件套的清远马头岗 1 号墓甬钟，测音数据①如表 1－21 所示。

表 1－21　清远马头岗甬钟测音数据

（单位：音分　赫兹）

馆藏号	正鼓音		侧鼓音	
	音高	频率	音高	频率
甲 4391	d^4 −9	292.25	e^4 −19	326.10
甲 4392	$^{\#}a^4$ +39	476.84	$^{\#}g^4$ +38	424.5
甲 4393	b^4 −9	491.37	a^4 −12	437.15

音叉校正数：438.77Hz。

设甲 4391 号钟正鼓音为 0 音分，则可将测音数据转换为由低到高的音分数列，6 个音勉强形成如表 1－22 所示的乐音关系。

表 1－22　清远马头岗甬钟 D 宫阶名排列表

音分数列	0	190	647	697	847	900
正鼓		1 侧	2 侧	3 侧		
阶名		商	↑商颠	徵		
侧鼓	1 正				2 正	3 正
阶名	宫				↓羽	羽

3 件甬钟能拼凑出宫、商、徵、羽 4 个正声，但正鼓部与侧鼓部的音高混乱，甲 4392 号和甲 4393 号两钟的侧鼓音均比正鼓音低大二度。以 D^4（−9）为宫产生的阶名中宫音与变徵音偏宽约 50 音分，宫音与甲 4392

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系 · 广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 34 页。

号钟正鼓羽音偏窄也近50音分。所以，6个阶名虽然构成了“宫—商—变徵—徵—羽”音列，却不一定符合此套甬钟的预设音列。结合“3钟内腔平整，于口可见三棱状内唇，无音梁，调音锉磨痕”的调音情况，可能它是未能达到预设音列的另一种音阶变体。

最后看春秋时期7件套的博罗陂头神甬钟，测音数据①如表1－23所示。

表1－23　博罗陂头神甬钟测音数据

（单位：音分　赫兹）

藏　号		0638	0639	0640	0641	0642	0643	0644
侧鼓音	音高	音哑	f^7-32	g^4-34	$^\#d^5-28$	$^\#a^4-13$	$^\#f^5-3$	$^\#c^6+2$
	频率		342.70	384.24	612.28	462.48	738.6	1 110.1
正鼓音	音高		d^4+49	f^4+29	a^4-2	$^\#a^4-10$	$^\#d^5+39$	g^5+3
	频率		302.19	355.23	439.28	463.45	636.75	785.78

设0640号钟正鼓音为0音分，则可将测音数据转换为由低到高的音分数列，6个音形成如表1－24所示的乐音关系。

表1－24　博罗陂头神甬钟F宫阶名排列表

音分数列	－920	－1 139	0	137	369	943	461	458	1 019	1 168	1 374	1 973
侧鼓		9侧		0侧		1侧		2侧		3侧		4侧
阶名		↑徵颠		↑羽颠		↑羽		↓羽曾		宫		↓宫曾
正鼓	9正		0正		1正		2正		3正		4正	
阶名	羽		宫		↓角		↓羽曾		商曾		↓商	

7件甬钟中0638号音哑，剩下的6件勉强可构成一个以F为宫的音列。虽然借用了曾侯乙编钟的颠曾阶名，但偏离其音位的现象太多，且像0642与0643号两钟正鼓部这样标出所谓“羽曾”、“商曾”也仅仅依据其

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第42页。

音高，其预设的真正音位难以判断。所以，无论是从完整性还是从准确性方面均难以形成音阶。作为6件以上的编钟，这样的乐音关系也同样说明博罗陂头神甬钟的音乐性能不尽如人意。结合调音情况分析，博罗陂头神甬钟内腔侧鼓均有低矮音梁，0638号、0639号、0640号、0643号钟是无内唇和调音锉磨的，0641号、0642号、0644号内腔两正鼓、两铣角处有明显调音锉磨痕。加上钟体厚重，铸造精良，说明它是准备作为乐器使用的。由于只作了部分调音，结果造成作了调音的甬钟（0641号、0642号、0644号）偏低，未作调音处理的甬钟（0639号、0640号、0643号）偏高。这到底是盲目模仿的结果，还是临时中止，现在已无法知晓了。

3. 岭南乐钟的调音技术

调音技术是乐钟实现预设双音关系和音列结构理想的关键。它是从西周早期甬钟钟腔内壁开始了实践探索，并在西周晚期走向成熟的一种技术。西周时期主要运用锉磨挖隧技术，春秋早期随着钮钟的发展而出现了设置音梁与锉磨挖隧相结合的调音方式。商铙上找不到最后调音锉磨的遗痕，今天所见百余件套西周甬钟虽然没有音梁设计，但是已经有了调音锉磨的确凿证据。西周编钟的调音手法是在编钟内腔锉磨成纵向的凹槽。这些凹槽始于于口，向内延伸，一般至钟腔的2/3处逐渐浅平①。这种调音方法几乎在所有的西周编钟上都能找到，少有例外，有“两铣角的2槽锉磨法”、“两正鼓与两铣角的4槽锉磨法”、“两正鼓、两铣角与两侧鼓的8槽锉磨法”及“正鼓、铣角、侧鼓三处少于8槽的不定数锉磨法”共4种。春秋钮钟的钟腔内出现音梁，有内唇。更重要的特征是，在钮钟上已废除了西周甬钟的挖隧法而改用了内唇锉磨的调音手法。西周甬钟的调音锉磨主要是在厚薄均匀的钟腔内壁挖出深而长的凹槽，有时可从于口一直延伸到近舞底，而钮钟虽然锉磨仍集中于8个部位，但由挖出直通舞底的凹槽转变为对于口内唇的锉磨，绝大多数并不延及钟壁，使钟体不至于过分受损。随着编钟音梁的日益完善和调音技术的进一步成熟，特别是自春秋晚期以后，音梁对编钟音乐音响性能的重要意义进一步被人们所认识，音梁被不断加大、加厚，最后发展成为板块状的音塬时，前期单纯在于口内唇上的锉磨逐步向音梁上偏移，调音锉磨就主要在音塬上进行了。在此发展过程中，挖槽、内唇和音梁的出现与否及实施好坏成为判断乐钟音乐

① 王子初：《中国青铜乐钟的音乐学断代》，《中国音乐学》2007年第1期，第19页。

性能的三大要素。表 1－25 是岭南青铜乐钟调音情况一览表。

表 1－25 青铜乐钟调音情况

青铜乐器名	时代	调音状况
博罗横岭山 182 号墓 18 号钟	西周中晚期	正面右鼓部饰一小鸟纹。内腔平整，无内唇，未见调音锉磨。
博罗横岭山 182 号墓 1 号钟	西周中晚期	内腔平整，无内唇，未见调音锉磨。
连山三水甬钟	西周	钟腔内壁平整，无内唇，亦无调音锉磨痕。
连山三水小甬钟	西周	钟腔内壁平整，无内唇，亦无调音锉磨痕。
曲江钟式铙	东周	铙腔内壁无内唇，亦无调音锉磨痕。
佛冈钟式铙	东周	铙腔内壁无内唇，亦无调音锉磨痕。
清远马头岗甬钟	春秋	钟腔内壁平整，未见音梁及调音磨砺痕。
清远马头岗 2 号墓甬钟	春秋	内腔平整，于口可见三棱状内唇，无音梁设置，内唇与铣角可见调音锉磨痕迹。
博罗苏屋岗编钟（2 件）	春秋	2 钟内腔平整，无内唇，未见调音锉磨痕。
增城庙岭编钟（2 件）	东周	2 钟于口无内唇，无音梁，未见调音锉磨痕。
清远马头岗 1 号墓甬钟（3 件）	春秋	3 钟内腔平整，于口可见三棱状内唇，无音梁，未见调音锉磨痕。
清远马头岗甬钟（4 件）	春秋	4 钟于口可见三棱状内唇，内腔有低矮音梁，内唇与铣角可见锉磨痕迹。
博罗陂头神编钟（7 件）	春秋	0638 号、0639 号、0640 号钟均无内唇，内腔可见低矮音梁直通腔底。未见调音锉磨。0641 号、0642 号、0644 号内腔两正鼓、两铣角处均有明显调音锉磨痕，四侧鼓有低矮音梁。0643 号内腔无内唇，未设音梁，未见调音锉磨。钟体厚重，铸造精良，应为实用器。
兴宁古树窝编钟（6 件）	春秋	6 钟腔内壁平整，无内唇，未设音梁，亦无调音锉磨痕。
德庆落雁山钟	战国	钟腔内壁未设音梁，未见调音锉磨。
云浮大绀山钟	战国	钟腔内壁未设音梁，亦无调音锉磨痕。

（续上表）

青铜乐器名	时代	调音状况
罗定太平编钟（6件）	战国	内腔平整，内壁未设音梁，亦无调音锉磨痕。
肇庆松山编钟（6件）	战国	内腔平整，内壁未设音梁，亦无调音锉磨痕。
增城天麻山编钟（2件）	战国	内腔平整，无内唇，内壁未设音梁，无调音锉磨痕。
羊角钟	西汉早期	内腔平整，于口内有低矮的圆状内唇，内壁未设音梁，未见调音锉磨痕。

分析表中青铜乐钟的调音情况，可以得出以下三个结论：

第一，西周甬钟都出现无调音锉磨的平整内腔。春秋甬钟绝大多数乐钟内腔平整，既无内唇又无调音锉磨，但甬钟右侧鼓会出现饰铸鸟纹的现象，它们在形制纹饰与音响性能之间产生了很大的差距。所以，从总体上讲，岭南青铜乐钟可能是音乐性能不太好的实用器。

第二，除羊角钟外，全是甬钟，没有钮钟，说明那一时期人们对调音技术的认识一直停留在西周调音的技术上，或者说是对西周调音技术的延续。即便如此，也只是在部分乐钟上体现，另一部分乐钟只是对北方甬钟形制纹饰的继承与发展，而由于五岭的阻隔，加上真正保障乐钟良好音乐性能的调音技术的发展主要集中于中原地区（如郑国）、齐鲁及楚国，后来影响到吴越地区，岭南地区对这些调音技术并未全面掌握。

第三，诚如对钟式铙的讨论中谈到的，青铜乐器的合瓦形腔体为一钟双音提供了产生的条件或基础；无意识的一钟双音的音响效果和多样而难以预设的音程关系的漫长历程为有意识规范一钟双音的音程关系提供了潜在的欲望与动力；设置音梁、内腔各部位凿槽、锉磨等调音技术的逐步掌握为一钟双音的实现提供了理论指导与实践保障。所以，从礼乐关系上看，岭南地区的早期青铜乐钟更多的是继承了礼的规范，而缺少对乐的追求。

第二章
南越国宫廷礼乐



第一节 晚开的礼乐奇葩

西汉第二代南越王墓自20世纪80年代被发掘以来，受到了考古学、历史学、文化学和社会学领域的极大关注。《西汉南越王墓》是继《西汉南越王墓发掘初步报告》之后最为全面、翔实，也是最为权威的研究成果。胡守为的《岭南古史》、李权时的《岭南文化》和陈乃刚的《岭南文化》等文化学研究成果均探讨了西汉南越王墓的出土乐器及南越国的宫廷礼乐等有关话题。然而，面对在岭南出土的大批汉代宫廷礼乐器，音乐学的研究成果还很少。2006年3月，笔者参与中国艺术研究院音乐研究所承担的国家重点项目《中国音乐文物大系》（广东卷）的普查工作后，在笔者导师、项目总主编王子初先生的指导下与广东省文化厅考古研究所合作，对南越王墓博物馆馆藏的音乐实物进行了全面的拍摄、测量及文字资料记录。在资料的整理与分析过程中，深感诞生于特定历史时期的南越国在不到100年的时间里却制定出了较为完善的统治体制，也创造了极富特色的礼乐文明。

一、岭南的汉代乐悬

乐悬，本意是指必须悬挂起来才能进行演奏的钟磬类大型编悬乐器①。

① 王子初著：《中国音乐考古学》，福州：福建教育出版社，2003年，第563页。

《周礼·春官·小胥》中有“正乐悬之位，王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬，辨其声”的记载，正是这种重礼制的表现，它是周代礼乐体系中的重要组成部分。然而西汉第二代南越王赵眜的墓葬中再现了这种编悬设置与规模，墓葬内陈列的各种音乐器物达81件之多，墓室分前后两部分，共7室。前部3室，前室居中，左、右两侧为东、西耳室。后部4室，正中为主棺室（简称主室）；两侧为东侧室、西侧室，主室后部分隔出一个小间，为后藏室。东耳室位于前室东侧，与西耳室相对称，呈东西向长方形，是放置宴乐用具之所。东耳室的音乐器物共50件，包括钮钟1套14件、甬钟1套5件、句鑃1套8件、髹漆木瑟2件、髹漆木琴2件、刻有羽人祭祀乐舞图的铜提筒1件、石编磬2套18件。[①] 西耳室包括铜铎1件、铃形器5件、髹漆木琴1件、髹漆木瑟1件、扁圆响器7件、玉舞人3件。东侧室位于主室东边，音乐器物有3件玉舞人。此外，后藏室也藏有1件铜钲和9件鱼形响器。[②]

除了2套大型石编磬由于其石灰岩易溶于水而多有断裂，琴瑟因其木质腐朽之外，其余均保存较为完好。青铜乐器中如钮钟、甬钟、句鑃、铃、铎等皆可发音，且音质纯净。14件钮钟，胎体厚实。形制相同，从左到右依小大递增。平舞，舞面置一长方形扁钮。口部作弧形，钟体横断面呈合瓦形。以阳线框格枚、篆、钲三区，铣棱弧曲。钲部、篆部、鼓部素面。螺旋小枚3排，每排6枚，两面共36枚，枚上有旋涡纹，鼓部、钲部无纹饰。钮钟与钟架同出，钟架横梁木质，髹黑漆，上绘有朱红卷云纹图案。5件甬钟形制相同，大小递次，甬部与钟体同模铸出。每件甬钟的外表都有用丝绢包裹过的痕迹，表明系包裹入葬。竹节纹甬，实心，上小下大，甬身较长，上有两道旋，底处饰一圆箍，宽展如座。斡旋分置，兽形勾状斡，置于舞的边缘处，呈弯钩形。平舞，封衡。合瓦形钟体，两铣边略弧突。以阳线框格枚、篆、钲三区，舞部、钲部、篆部、鼓部均素面。四篆。螺旋纹小枚，3排，每排6枚，两面共有36枚。鼓部的内壁四角，加铸凸起一小长方块，以加强敲击时的承受力。8件句鑃器体硕重，胎壁较厚，柄、身合体铸出。柄作扁方形实柱体，上宽下窄，舞面平整呈橄榄状。器体上大下小，口部呈弧形，铣弧突。合瓦型腔体，一面光素，另一面阴刻篆文“文帝九年乐府工造”，分两行，其下每件分别阴刻“第一”

① 广州市文物管理委员会、中国社会科学院考古研究所、广东省博物馆编：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年，第39、64、66页。

② 广州市文物管理委员会、中国社会科学院考古研究所、广东省博物馆编：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年，第77、112、117、134、276、297页。

至“第八”的编码。篆文字体工整、规范。第 1、3、8 号句鑃内腔有两道明显的横向范缝。1 号句鑃最大，通高 64 厘米，重 40 千克，以下依次递减；“第八”最小，通高 36.8 厘米，重 10.75 千克。

钮钟于口内可见三棱状内唇，四侧鼓部可见锲形音梁，直通内腔枚区下端。其中有 12 件均经过调音处理。甬钟或有低矮音梁或见内唇凿痕。句鑃内腔虽无音梁，但近于口约 10 厘米处均布满调音凿痕。

综合这些青铜乐器极富个性的形制纹饰及句鑃钲部“文帝九年乐府工造”铭文，可知它们皆为南越国自铸的乐器，加上于口内唇与内腔调音锉磨处理，说明它们又都是宫廷中的实用乐器。从南越宫廷礼乐的规模来看，完全是按先秦北方天子的用乐规范来设置的，与中原许多诸侯国的礼乐规模不相上下。

二、多样的乐队组合

从各室音乐器物的规模及与其他器物的比较可以看出，宫廷用乐有大型编悬乐与室内房中乐之分。编悬乐以钮钟、甬钟、句鑃、编磬等大型击奏礼乐器为主，辅以琴瑟，表现如铜提筒上羽人祭祀乐舞图所展示的颂歌蛮舞；而房中乐以琴瑟等丝弦器为主，辅以铃铎响器，表现如玉舞人所展示的轻歌曼舞。

1. 大型编悬乐的组合特色

句鑃是一种铜制钟体击奏植式体鸣乐器，出土地点大多集中在江浙两省，在安徽、湖北、山东仅有个别发现，当是吴越地区所特有的一种青铜乐器[①]，在春秋、战国时期的吴越墓葬中常有出土，但多无调音。南越王墓中与编钮钟、编甬钟、编磬、琴瑟等传统的中原礼乐器同出了一套 8 件的句鑃，实为出土的青铜乐器之仅有。整套句鑃保存完好，器形相同，大小递次。器体一面光素，另一面阴刻篆文“文帝九年乐府工造”。篆文字体工整、规范。其下方分别刻序号“第一”至“第八”。此处“文帝”指南越文帝，非指汉文帝。“文帝九年”即汉武帝元光六年（公元前 129 年）。“乐府”系主管音乐的官署。“工”指工（乐）师。“文帝九年乐府工造”，意即此 8 件句鑃为南越文帝九年乐府中工（乐）师所监造。“乐

① 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996 年，第 326 页。

府”一名，最迟在秦代已经出现。汉承秦制，相沿不改。据《汉书·礼乐志》记载，汉惠帝时设有乐府令，“文景之间，礼官肄业”。至武帝时定郊祀之礼，以李延年为协律都尉，开创乐府采诗配乐制度。诸侯国亦多效仿，《齐鲁封泥集存》有“齐乐府印”封泥可证。南越王墓出土1套8件的句鑃，自铭“文帝九年乐府工造”，表明南越王国也设有乐府。

值得注意的是，调音是编钟音列达到预期设置最重要的手段，是周代钟乐文化发展成熟的标志。如前所述，3套青铜乐器均经不同程度的调音处理，由此可见，南越宫廷编悬乐在铸造之初乐师对其音乐性能是有明确要求的。

句鑃与编钟、编磬同出，器形上与战国末期至西汉初期的北方同类器物相同，由此推测南越乐府当系仿自汉廷，而8件句鑃足以说明当时吴越与南越有文化交流的历史，至于这种交流是战争还是贸易，我们并不知晓，但南越宫廷将吴越文化加以吸收、发展则是历史事实。

2. 房中乐的组合特色

如前所述，西耳室存放了铃、铎、木琴、木瑟、响器、玉舞人共6类器物，这本身就是一种非常有意思的组合。琴瑟兴起于东周，早期多见于战国时期，至汉代伴随着俗乐兴起，并得到极大的发展，常出于战国至汉代的楚墓之中，且多与笙、竽、律管①、筑②、鼓③、钟磬④等乐器组合，形成丝竹乐的发展态势。琴瑟与铜铃同出不多见，春秋晚期的当阳⑤曾出土过，反映的同样是楚文化的风格，南越王墓将这些乐器加以组合，表明了对楚文化的大量吸收。旋律乐器与敲击乐、节奏乐器相配，琴瑟悠远，铃铎清脆，响器稳健，配以舞人的优美舞姿，乃已出之仅有，别有一番南国风味。

就现有资料来看，摇响器多出于中原，远古至新石器时期的最多，它

---

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第221页。

② 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第210页。另参见李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第428、430、434页。

③ 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第132、133、137页。

④ 赵世纲主编：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第130页。

⑤ 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第128页。

反映出远古先人刚刚步入陶器时代的音乐面貌，而至周代响器逐渐减少。然而，在西耳室发现了7件扁圆响器，中空，内有小沙砾，摇之作响。色泽灰褐、灰红或陶红，弦纹与篦点纹相间，西耳室乃放置夫人房中乐之所，这些响器一改新石器时期的体硕，素面、小巧、精美，又与玉舞人、木瑟、木琴同出，显然是为房中乐舞表演时击拍用的“沙镲”。此外，后藏室有9件鱼形响器，大小相近，用泥捏为两片合成空心鱼形烧成，火候较高，胎质坚硬。色泽墨染、灰褐或灰红。内装沙砾，摇动发出响声，鱼身两面划有鱼眼、嘴和鳃盖，体上戳印鱼鳞，饰以篦点。同样是做舞蹈拍节的乐器，这种鱼形响器在战国晚期或秦国遗址中偶有出现[①]，其他地域少见，这显然是文化传播的结果。南越宫廷房中乐中摇响器的大量使用，且与琴瑟、铃铎和舞人组合，正好弥补了节奏乐器的空缺。所以，它们表面上是秦器南传的结果，实质上是远古乐器的新发展，体现出乐器组合的时空思维。

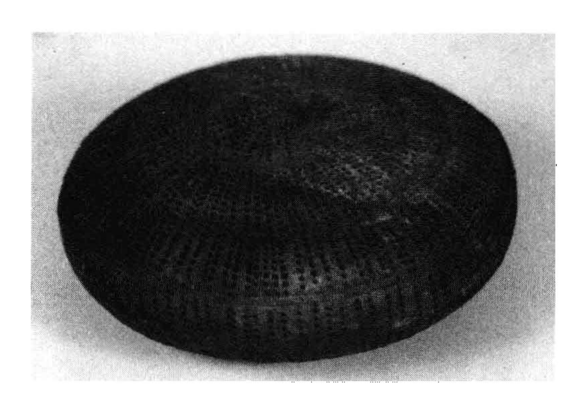


图2-1 扁圆摇响器C58

① 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第81页。方建军主编：《中国音乐文物大系·陕西、天津卷》，郑州：大象出版社，1996年，第14页。

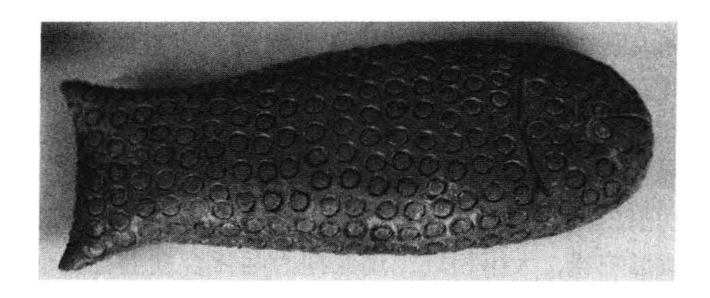


图2－2　鱼形摇响器G87－3



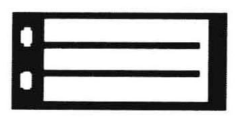




图2－3　铃、琴、瑟图标



图2－4　铎G57



图 2－5 玉舞人 C137

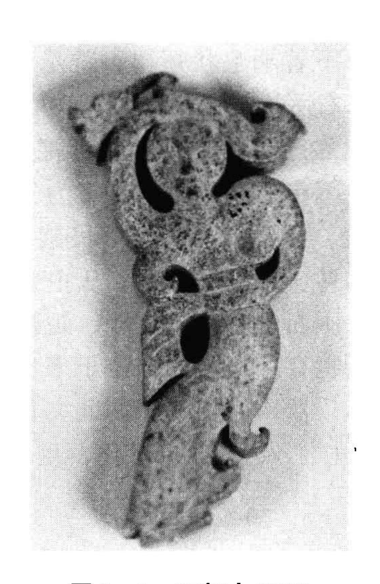


图 2－6 玉舞人 E135

总而言之，南越王宫廷乐中不同地域的文化组合与不同时代的文化组合反映出极强的创新意识。

三、纛旌乐舞

当我们看到这些出自同一墓葬的琳琅满目的音乐器物时，无不为主人生前繁荣的宫廷礼乐设置所惊叹。南越国第一、二代国君一直奉行吸收、融合的经济和文化政策，使南越宫廷礼乐逐步形成多来源、多层次相结合的特点。

中原传统的编悬乐队与南越族羽人乐舞相配，演奏祭祀或庆典音乐，可以说是南越宫廷礼乐的最大特色，这种古越族代表性的羽人旌旗乐舞在东耳室出土的船纹铜提筒上有鲜明的表现。该室同出提筒3件，大小相套在一起，最小一件子口，复耳。外耳桥形，上半的半圆拱形部分原已残缺；内耳为贯耳。耳尚留有系籐残痕。器身有4组纹带。近口沿处有1组宽6厘米的几何形纹带；近器足处有2组几何形纹带，各宽3~4厘米。筒身有3组纹饰，均以勾连菱形纹为主，上下缀以弦纹、点纹和锯齿纹饰。器腹中部的一组是主晕，饰羽人船4只，形状大同小异。4船首尾相连。船身修长呈弧形，两端高翘像鹢首鹢尾。首尾各竖2根祭仪用的羽旌，船头两羽旌下各有1水鸟。中后部有1船台，台下置1鼎形物。中前部竖1长杆，杆上饰羽纛，下悬木鼓。每船羽人5人，均饰长羽冠，冠下有双羽翼，额顶竖羽纛，细腰，下着羽毛状短裙，跣足。有祭祀主持。船台前3人。第1人亦左手持弓，右手执箭；第2人坐鼓形座上，左手执短棒击鼓，右手执一物。第3人（紧靠船台者）左手执1裸体俘虏（俘虏长发），右手持短剑。在一处祭台之下有铜鼓4面，胡守为先生解释为战斗凯旋乐舞图中的战利品，铜鼓被抢，便象征着某土著民族被彻底打败。① 船尾1人划桨。每只羽人船饰以水鸟、海龟、海鱼。从主要人物的活动来看，应是一幅生动的祭典乐舞图。画面中羽纛、羽旌、短裙、跣足等舞蹈服饰以及铜鼓均为南方少数民族所特有，它们被饰铸于来自中原君王的宫廷器物之上，与钟、磬、鼓等编悬乐器构成了一个南北文化交融的典范，在原本极具族属特色的地域文化中注入了汉族文化，反映出南越文化巨大的包容性。

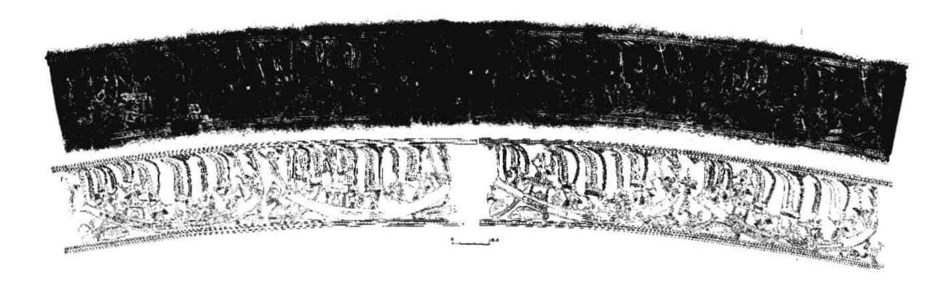


图2-7 铜提筒纛旌乐舞

① 胡守为著：《岭南古史》，广州：广东人民出版社，1999年，第246页。

四、拓荒礼乐与晚开奇葩

《吕氏春秋·恃君》曰："扬汉之南，百越之际，敝凯诸、夫风、余靡之地，缚娄、阳禺、驩兜之国，多无君。"[①] 先秦时期，岭南地区有许多由不同种族组成的部落，如缚娄、阳禺、驩兜等国，他们都处于原始社会阶段，故无君主。高诱注云："扬汉之南"是指扬州、汉水之南，"百越"是说"越有百种"。此时的岭南仍处于蛮昧时期，所居民族总称为百越，如俚、僚、乌浒、骆越、西瓯等。

《南州异物志》载："土俗不爱骨肉而贪宝物及牛犊，若见贾人有财货及牛犊者，便以其子易之。"[②]"蛮夷不蚕"，衣着多取植物纤维编织而成，《南越志》云："有古终藤，俚人以为布。"顾微《广州记》云："有勾芒木，俚人斫其大树，半断，新条更生，取其皮，绩以为布，软滑甚好。"[③]这两段记载说明俚人尚处于社会发展的低级阶段，没有什么有价值的东西可以换取外边的用品，便以子易之。他们也尚未掌握织布技术，仅依赖对原始材料进行简单加工后编织成衣物。

《南州异物志》载："合聚邻里，悬死人中当，四面向坐，击铜鼓歌舞饮酒，稍就割食之。春月方田，尤好出索人，贪得之以祭田神也。"[④]《南州异物志》是吴时万震所作，说明三国时俚人的习俗仍未改变。《广州记》载："俚獠贵铜鼓，唯高大为贵，面阔丈余方以为奇。初成，悬于庭……好杀，多构仇怨，欲相攻击，鸣此鼓集众，到者如云，有是鼓者极为豪强。"[⑤] 显然，这已是三国以后俚族社会的写照了。

僚人"巢居海曲，每岁一移。椎髻凿齿，赤裈短褐"[⑥]，可知巢居、椎髻都是南方土著民族的习俗，《博物志》说僚人"既长，皆拔去上齿牙各一，以为身饰"[⑦]。凿齿，即拔去门齿将其作装饰之用，此种习俗亦可见于南方其他少数民族，《郡国志》称"庞山洞人去其两齿为饰"[⑧]。

---

① 《吕氏春秋·恃君》卷二〇，太原：山西古籍出版社，2001 年，第 166 页。
② 胡守为著：《岭南古史》，广州：广东人民出版社，1999 年，第 251 ~ 258 页。
③ 《太平御览》卷八二〇"布"，北京：中华书局，1960 年，第 3650 ~ 3651 页。
④ 《太平御览》卷七八六"乌浒"，北京：中华书局，1960 年，第 3480 页。
⑤ 《太平御览》卷七八五"俚"引，北京：中华书局，1960 年，第 3478 页。
⑥ 《太平寰宇记》卷一六七"钦州·风俗"，北京：中华书局，2007 年，第 3201 页。
⑦ 《博物志校正》卷二，北京：中华书局，1980 年，第 24 页。
⑧ 《太平寰宇记》卷一七一"驩州·风俗"引，北京：中华书局，2007 年，第 3273 页。

乌浒有吃人的习俗，《郡国志》载："孤夷（即乌浒），名也，有两牙，长二寸，食人。性重人掌蹠，得人即悬之室内，当面铺坐，击钟鼓，歌舞饮酒，稍割而啖之。方于农时，猎人以祀田神。"[①] 《后汉书》载："生首子辄解而食之。"[②] 连亲生儿子也吃，实为野蛮人的一种陋习。铜鼓在当时不仅是一种"聚会作歌"、"鸣鼓集众"的乐器，更是一种能体现鼓主富有、有地位的重器和贵器。

南越国传五世，统治了岭南 93 年之久。在岭北，汉朝统一了中原、吴、楚等大部分地区，迎来了中国封建社会发展的第一个高峰时期。南越割据政权的统治者虽然是由中原战将转变而来的，然其对南越各民族的统一及经济、文化的发展均起了巨大的推动作用，这从已有的有关南越国的农业、手工业、交通与贸易、度量衡制度等领域的研究成果[③]中可以看得出来。南越国统治者还将中原传统的礼乐制度传播到这里，使北方礼乐在遇到新兴俗乐强烈冲击的形势下得以在南越延续和发展，这不能不说是南越国的一大贡献。

西汉南越王墓再现了周代礼乐的编悬结构与设置规模，并按大型编悬乐与室内房中乐进行了分类，将中原传统的编悬乐队与南越族羽人乐舞相配，为我们展现出古代音乐中独有的岭南特色。所以，南越国宫廷音乐一方面是对岭南地区古代音乐文化的拓荒，另一方面又是对中原逐渐衰弱的礼乐文化的延续，是一朵晚开的礼乐奇葩。

第二节　句鑃的音乐学意义

广州西汉南越王墓出土的句鑃是青铜乐器家族中很有代表性的乐器，这种代表性主要表现在其本土性、形制特征、预设性、文化的传播性及对性能探索的成败性等多个方面。在对南越王墓博物馆馆藏的音乐实物进行全面的拍摄、测量及文字资料记录，并通过相关资料的整理和分析之后，我们得出如下认识。

---

① 《太平寰宇记》卷一五八"镡津县"，北京：中华书局，2007 年，3043 页。

② 《后汉书·南蛮传》卷八六，北京：中华书局，2007 年，第 2834 页。

③ 广州市文物管理委员会、中国社会科学院考古研究所、广东省博物馆编：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991 年，第 326～349 页。

一、句鑃创造的新组合

西汉南越王墓墓室分前后两部分，共7室。各室音乐器物达81件之多。东耳室位于前室东侧，与西耳室相对称，呈东西向长方形，是放置宴乐用具之所。东耳室的音乐器物共50件，包括钮钟1套14件、甬钟1套5件、句鑃1套8件、髹漆木瑟、髹漆木琴原报告至少4件、刻有羽人祭祀乐舞图的铜提筒1件、石编磬2套18件。西耳室包括铜铎1件、铃形器5件、髹漆木琴1件、髹漆木瑟1件、扁圆响器7件、玉舞人3件。东侧室位于主室东边，音乐器物有3件玉舞人。此外，后藏室还藏有1件铜钲和9件鱼形响器。这种墓葬音乐器物陈列的规模和气派在岭南以北常见于先秦时期，在汉代也只有在洛庄汉墓和马王堆汉墓等为数不多的墓葬中可以见到，从各室音乐器物的规模及与其他器物的比较中还可看出，宫廷用乐有大型编悬乐与室内房中乐之分。编悬乐以钮钟、甬钟、句鑃、编磬等大型击奏礼乐器为主，辅以琴瑟，祭祀乐舞配合；而房中乐以琴瑟等丝弦器为主，辅以铃铎响器，与房中乐舞配合。这是按照先秦北方天子的用乐规范来设置的。南越国是西汉初年的一个地方政权，最早而且比较详细记载南越国历史的是《史记·南越列传》和《汉书·南粤列传》。据载，统一岭南的秦将赵佗本为真定（今河北正定县）人，乘秦末中原农民大起义的战乱之机，接掌南海郡尉之职，分兵绝秦通岭南的新道，与中原断绝往来。汉高祖四年（公元前203年）据岭南三郡，建南越国，定都番禺。南越国共传五世，统治达93年之久，至元鼎六年（公元前111年）为汉武帝所灭。①

墓葬中句鑃与钟、磬、琴、瑟的组合，为该墓特色之一。8件套成编句鑃铸造精良，保存十分完好。正是以青铜句鑃上“文帝九年乐府工造”的铭文作为重要依据，结合墓主身上随葬的“文帝行玺”龙钮玺印、“眛”字封泥以及墓主身着玉衣上的“文帝行玺”金印，墓主（第二代南越王赵眛）身份才得以确定。

---

① 广州市文物管理委员会、中国社会科学院考古研究所、广东省博物馆编：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年，第4页。

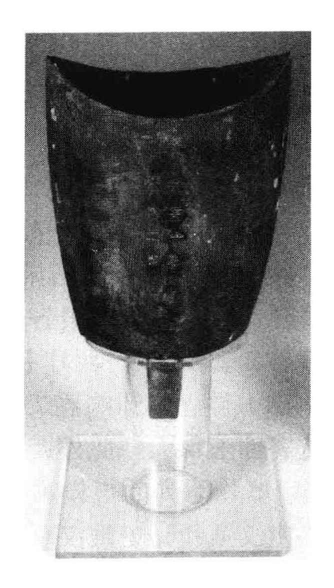


图 2-8　编句鑃 B96-6

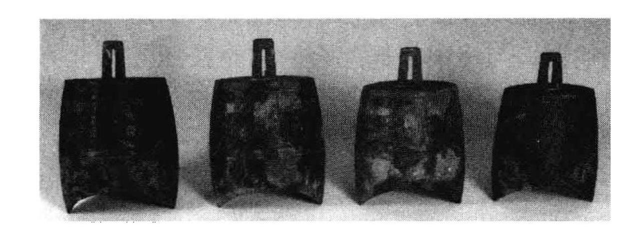


图 2-9　编钮钟 B94-11 ~ B94-14

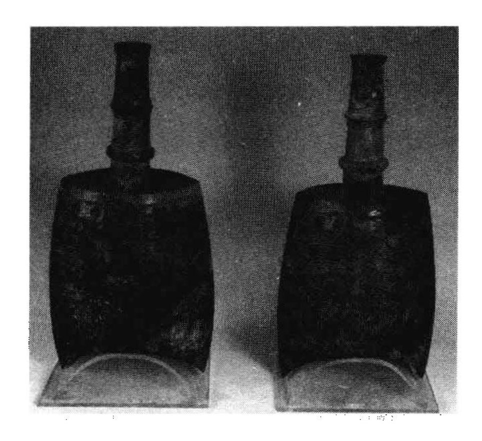


图 2-10　编甬钟 B95-4、B95-5

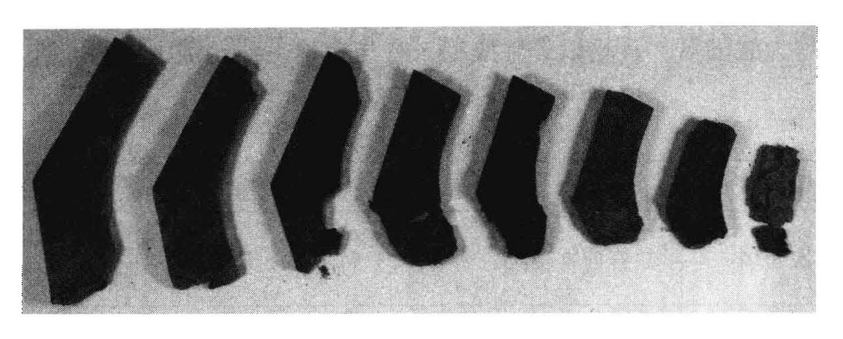


图 2-11 编磬 B97-1~B97-8

二、南越与吴越句鑃的形制

句鑃是一种铜制钟体击奏植式体鸣乐器，出土地点大多集中在江浙两省，在安徽、湖北、山东偶有发现，当是吴越地区所特有的一种青铜乐器①，在春秋、战国时期的吴越墓葬常有出土，多无调音。南越王墓中与编钮钟、编甬钟、编磬、琴瑟等传统的中原礼乐器同出 1 套 8 件组的句鑃，实为出土的青铜乐器之仅有。8 件句鑃器体硕重，保存完好，器形相同，大小递次。由句鑃的这种极富个性的硕大形制及句鑃钲部“文帝九年乐府工造”的铭文可知，它与同出的钟磬一样皆为南越国自铸的乐器，加上于口内唇与内腔调音锉磨处理，说明它们又都是宫廷中的实用乐器。

相比而言，吴越地区出土的句鑃最多，其次是荆楚、齐鲁地区，且以 1 件、2 件、3 件、7 件或 10 多件不等，保存情况也各有差异。从现有的资料（见表 2-1）看，有其次句鑃、蟠虺纹句鑃、云雷纹句鑃、垂叶蟠虺纹句鑃、云纹句鑃、张家港蔡舍句鑃、丹徒王家山句鑃、武穴鸭儿洲句鑃、宜城雷家坡句鑃②、章丘小峨眉山句鑃、素面句鑃③和姑冯句鑃等。值得一提的是，现藏于中国历史博物馆的淹城句鑃④和镇江市博物馆的高淳松溪

① 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996 年，第 326 页。

② 武穴鸭儿洲句鑃和宜城雷家坡句鑃被收录在《湖北卷》中，可参见王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996 年，第 67、68 页。

③ 章丘小峨眉山句鑃和素面句鑃被收录在《山东卷》中，可参见周昌富、温增源主编：《中国音乐文物大系·山东卷》，郑州：大象出版社，2001 年，第 35、37 页。

④ 其次句鑃、蟠虺纹句鑃与淹城句鑃被收录在《北京卷》中，可参见袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996 年，第 89、91、93 页。

句鑃[①]均为战国器，且均以7件成编，有与南越王墓句鑃比较的价值。

表2-1 已出土句鑃基本情况[②]

句鑃名称	藏馆	年代	通高 重量	基本特征
其次句鑃	故宫博物院	春秋	51.2cm；7kg	本为13件，现存1件，有铭有纹
蟠虺纹句鑃	故宫博物院	春秋	39.5～32.4cm；3.16～1.86kg	3件，有纹，内腔凸棱一周
云雷纹句鑃	上海市博物馆	春秋晚期	46.6cm	1件，有纹
垂叶蟠虺纹句鑃	上海市博物馆	春秋晚期	—	1件
云纹句鑃	上海市博物馆	春秋晚期	—	1件
张家港蔡舍句鑃	张家港市文管会	春秋	残高35.2cm；2.75kg	1件，有纹，内腔凸棱一周
丹徒王家山句鑃	镇江市博物馆	春秋末期	23.7cm；1.95kg	1件，有纹，内腔凸棱一周
武穴鸭儿洲句鑃	武穴市博物馆	东周	—	2件，两面有钟式圆点枚区
宜城雷家坡句鑃	宜城市博物馆	战国中期	21.9cm	1件
章丘小峨眉山句鑃	山东省文物考古研究所	春秋晚期	Ⅰ式29.4cm；Ⅱ式24.7cm	22件，与钟同出，分2式，各式同
素面句鑃	济南市博物馆	战国	Ⅰ 32.0cm；Ⅱ 31.2cm	2件，素面
姑冯句鑃	不存	春秋晚期	—	1件，素面

① 云雷纹句鑃、垂叶蟠虺纹句鑃、云纹句鑃、张家港蔡舍句鑃、丹徒王家山句鑃、姑冯句鑃和高淳松溪句鑃均收录在《上海、江苏卷》中，可参见马承源、王子初主编：《中国音乐文物大系·上海、江苏卷》，郑州：大象出版社，1996年，第103、106、204、205、206页。

② 句鑃材料来自《中国音乐文物大系》中北京、上海、江苏、山东、广东等卷。

（续上表）

句镏名称	藏馆	年代	通高　重量	基本特征
淹城句镏	中国历史博物馆	战国	34.6～16.5cm；17～2kg	7件，素面，内腔两侧有凸棱，有测音
高淳松溪句镏	镇江市博物馆	战国	60～21.2cm；7.3～0.75kg	7件，素面，有测音，多裂
南越王墓句镏	南越王墓博物馆	西汉	64～36.8cm；40～10.75kg	8件，素面，内腔有凸棱，有调音测音

淹城句镏7件形制均相同，大小递次。器体作扁筒状，横截面呈椭圆形，两侧起凸棱，两铣有凸尖，口曲内凹呈弧形。舞平，扁长形实心柄，分两截，上宽下窄，上端近舞处凸起方形，柄下端齐平。器身光滑无锈痕，素面无纹饰，内壁平整。保存完好，音质良好且音列完整。

高淳松溪句镏7件保存尚好，大小递次。句镏 甬扁，略带锥度，铣棱平直，于口弧曲下凹，通体素面无纹饰。1号器紧靠舞下有三角形透孔2个，4～6号器各有三角形透孔1个，4、5号器于舞面上左右各有1个透孔，这些孔均为铸造时内外范间芯撑遗孔。遗憾的是，锈蚀严重且多有残破，故音质较差，难以构成音列。

从表2－1可知，南越王墓句镏有以下四个特点：一是体形最大；二是与钟、磬、琴、瑟等多种宫廷乐器同出；三是调制痕迹明显；四是它是目前尚见的第一套汉代句镏。

三、南越与吴越句镏的音乐性能

现存的句镏中数量在3件以上且成编的极少，只有淹城句镏 、高淳松溪句镏和南越王墓句镏分别达到7或8件，且均留下了测音数据，所以本文就这些测音数据作出整理，对它们各自的音列特点进行分析，以便能更好地了解三者的音乐性能。

表 2-2 南越王墓句鑃的测音数据①

（单位：音分 赫兹）

藏号		B96-1	B96-2	B96-3	B96-4	B96-5	B96-6	B96-7	B96-8
正鼓音	音高	$^{\#}a-19$	c^1-7	$^{\#}d^1-37$	$^{\#}f^1-10$	f^1+41	a^1-18	a^1+40	b^1+42
	频率	230.41	260.42	304.55	367.87	357.80	435.50	450.41	506.05
侧鼓音	音高	c^1-14	$^{\#}d^1-46$	f^1-1	g^1+2	g^1+41	b^1+32	b^1+32	d^2-18
	频率	259.38	303.01	349.16	392.58	401.45	503.35	503.37	581.42

表 2-2 藏号顺序与正、侧鼓音的高低顺序是基本一致的，只是 B96-4 号与 B96-5 号的正鼓音高应该调换位置。这里不妨以十二平均律十二音的音分数为标准，设 B96-1 号低音钟正鼓音$^{\#}a$为 0 音分，将正鼓音列作由低到高的重排，则各音需要分别加上 19 音分，才能转换成呈相对音高关系的音列，然后从十二平均律中选出离它们较近的音进行比较，即可得出如下音列②（单位：音分）：

侧鼓实测相对音高音列：	205	473	682	917	960	151*	151*	401*
正鼓十二平均律的音列：	200	500	700	900	1 000	200*	200*	400*
相应的阶名：	羽	↓宫	商	角	↑角	↓羽	↓羽	变宫
正鼓实测相对音高音列：	0	222	482	809	960	1 101	1 159	160*
正鼓十二平均律的音列：	0	200	500	800	1 000	1 100	1 200	200*
相应的阶名：	徵	羽	宫	↑商	↑角	变徵	↓徵	↓羽

按照排出音列的音程关系，正鼓音基本呈现以“徵—羽—宫—↑商—↑角—变徵—↓徵—↓羽”（561#23#456）为骨干音的音阶形态，侧鼓音由低到高形成“羽、↓宫、商、角、↑角、↓羽、↓羽、变宫”8 个音。观察正、侧鼓音间的音程关系又可发现，由低到高出现了大二度、小三度、小二度、大三度等多种音程，且多数或宽或窄，不太规范。

① 1985 年 9 月，中国艺术研究院音乐研究所音乐声学实验室的吴钊先生、顾伯宝先生与徐桃英女士应邀对此 3 套青铜乐器做测音记录。为保证数据的准确性，2006 年 4 月 4 日下午，中国艺术研究院音乐研究所王子初先生及其博士研究生冯卓慧先生、广东省考古研究所刘成基先生和笔者在南越王墓博物馆对此 3 套乐器又做了重新测音与测量，现用的是新测的数据。

② “*”是笔者为直观和书写简单起见，且在以往刊出的文章中一直使用的八度音分数标记，用“*”代表相距一个纯八度的音分数（1 200 音分），写在音分数右边表示高一个 1 200 音分。可参见孔义龙：《西周早中期甬钟音列及其数理特征》，《中国音乐学》2005 年 7 月第 3 期，第 56 页。

表2－3 淹城句鑃的测音数据①

（单位：音分）

序号	1	2	3	4	5	6	7
正鼓音	${}^{\#}g^{1}+46$	$b^{1}+11$	${}^{\#}c^{2}+4$	$e^{2}-37$	${}^{\#}g^{2}+13$	$b^{2}+44$	$d^{3}-47$
侧鼓音	$b^{1}+20$	${}^{\#}c^{2}-6$	$e^{2}-42$	${}^{\#}f^{2}-30$	$b^{2}-35$	${}^{\#}d^{3}+43$	$e^{3}-31$

不妨以十二平均律十二音的音分数为标准，设1号低音钟正鼓音${}^{\#}g^{1}$为0音分，将正鼓音列作由低到高的重排，则各音需要分别减去46音分，才能转换成呈相对音高关系的音列，然后从十二平均律中选出离它们较近的音进行比较，即可得出如下音列（单位：音分）：

侧鼓实测相对音高音列：274　448　712　924　219*　697*　723*
侧鼓十二平均律的音列：300　500　700　900　200*　700*　700*
相　应　的　阶　名：↓宫　↓商　角　变徵　变宫　角　角
正鼓实测相对音高音列：0　265　458　717　1 167　298*　501*
正鼓十二平均律的音列：0　300　500　700　1 200　300*　500*
相　应　的　阶　名：羽　↓宫　↓商　角　↓羽　宫　商

按照排出音列的音程关系，正鼓音呈现以“羽—↓宫—↓商—角—↓羽—宫—商”（6123612）为骨干音的音阶形态，侧鼓音由低到高形成“↓宫、↓商、角、变徵、变宫、角、角”7个音，观察正、侧鼓音间的音程关系又可发现，由低到高出现了小三度、小二度、大三度等多种音程，大二度占5个。从正鼓音列的排列及各侧鼓音与正鼓音的音程关系可知，淹城句鑃的宫音（以B为宫）和音阶均有明确的预设。

① 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第290页。

表 2-4　高淳松溪句鑃的测音数据①

（单位：音分）

序号	1	2	3	4	5	6	7
正鼓音	哑	g^2+31	破裂	d^1+14	$^\#f^1$	b^1-47	哑
侧鼓音	哑	含混	破裂	f^1-6	$^\#g^1+49$	$^\#c^2-38$	哑

7 件句鑃中有 4 件音哑或破裂，剩下的 4、5、6 号虽有测音，但难见其规律，正、侧鼓音有小三度和大二度，同样偏差很大。

从以上的分析可知，出自不同文化区和不同时代的南越王墓句鑃、淹城句鑃和高淳松溪句鑃从音乐性能上讲，都表现出不太明确的音阶特点，以及正、侧鼓之间不够准确的音程关系，这既说明南越人对句鑃的音乐性能一直处于不断探索的阶段之中，又说明句鑃这种乐器可能在外表和内腔等形制特征上尚存在某些需要改进的地方。

四、南越国宫廷句鑃的音乐学意义

在先秦越族句鑃铸造技术不够成熟、形制不够统一及音乐性能不够理想的前提下，南越国宫廷乐师们仍要选择一个文化传播的外来品，探索其成编结构与音乐性能，真不愧是一种大胆的尝试。在笔者看来，这种尝试担当着很大的风险，也饱含了深远的音乐学意义。

1. 南越王墓句鑃音乐性能挖掘的成败

南越王墓句鑃在形制上采取腔体加厚、设内唇的方式，在性能上采取像钟一样锉凿内腔进行调音的方式，目的是增加成编乐器的礼乐气派和改善乐器的音乐性能，这自然是它成功的一面。然而，在未解决句鑃本身固有的问题之前就开始做另外一些尝试，这又使南越王墓句鑃陷入了不可避免的误区。

（1）7 件淹城句鑃的通高从最大者 34.6 厘米到最小者 16.5 厘米，体重从最大者 17 千克到最小者 2 千克，如同春秋钮钟，体形变小了有利于音乐性能的稳定。相反地，南越王墓句鑃选择了往体硕（通高从最大者 64 厘

① 马承源、王子初主编：《中国音乐文物大系·上海、江苏卷》，郑州：大象出版社，1996 年，第 207 页。

米至最小者 36.8 厘米）、体重（从最大者 40 千克至最小者 10.75 千克）的方向发展，虽有利于防止锈蚀，却不便于对音高的把握。就像春秋早中期镈钟一样，腔体增大了，调音难度也相应增加了。

（2）南越王墓句鑃内腔虽有明显调音锉凿痕，但未显示出明显规律，并未像编钟那样先沿四条节线进行锉凿，让腔体形成分片震动，再按各片厚薄对四侧位进行锉磨，以达到预计的、理想的音高。句鑃在未设音梁的情况下对内腔进行大面积的锉凿，定难达到理想的音高。

（3）查看出土的先秦句鑃可知，多数内腔或高或低均有横向凸棱。合瓦形的钟之所以能分片震动，主要取决于纵向节线对腔体的片状分割①。笔者认为，句鑃内腔横铸凸棱正好干扰了腔体的分片震动，致使音准难以调制和把握。此外，武穴鸭儿洲句鑃表面上部正反两面铸有圆点枚区，以避免正面敲击部位和正鼓部振动面过大，导致对侧鼓部的干扰，使侧鼓音不稳定。这应该是对钟上起着音长抑制功能的枚区设置的借鉴。

2. 对钟的编列特征和铙的植奏特征的借鉴与发展

（1）从南越王墓出土的 3 套青铜乐器的测音数据可知，甬钟最低音为小字组的 $^{\#}f+10$（可能更低，因低音钟发音有些含混，该音实际上与第二钟 $^{\#}f+45$ 相仿），句鑃最低音为小字组的 $^{\#}a-19$，而钮钟最低音是小字一组的 $^{\#}f^{1}-15$。这说明南越王墓句鑃与编钮钟和编甬钟相配合，所加入的是编悬乐队的中音区。如前所述，先秦句鑃中这种同多套钟磬同出的现象还不曾有过，南越王墓句鑃的这种做法显然是对乐钟的编列特征的借鉴和发展。

（2）从岭南现有的青铜乐器资料来看，已发现了一种与南越王墓句鑃在体形上较为接近的乐器，那就是钟式铙。如第一章所述，这种铙仅在粤北的曲江和佛冈两地出土过 2 件，其特点是：合瓦形钟体，体形硕大，钟体厚实。平舞，舞面置一圆锥形甬，甬中空，顶端不封衡，下端与舞底、内腔相通，甬上段有旋无斡。舞面沿舞修合线对称饰铸两对反向刀形纹。旋上亦饰刀形纹。直铣，铣角外侈，于弧稍内敛。枚、篆、钲三区占钟腔表面 3/4，而正、侧鼓部所占面积不足 1/4。钟面以阴线分隔枚、篆、钲三区，枚分两面，每面两区，每区 3 列，每列 3 枚，共 36 枚。各行枚区间均饰一条素带。篆带阴刻云雷纹，正鼓部饰对称蟠螭纹。由于这类钟式铙有甬、有旋而无斡，加上体大而笨重，其使用方法只能是口朝上植奏，即将

---

① 华觉明著：《中国古代金属技术——铜和铁造就的文明》，郑州：大象出版社，1999 年，第 233 页。

铙甬套在座架的木桩上，既能使铙体固定，又较少影响其振动发音。钟腔内壁无内唇，未设音梁，亦无调音锉磨痕。这类钟式铙均出自南方地区。其纹饰以云雷纹、刀纹为主，均属东周时期遗物。南越王墓句鑃的铸造不能排除是吴越文化传播和发展的结果，而其在时代上、形制上，或是演奏形式上，是否受到了钟式铙的启发和影响，由于现有资料有限，还有待进一步探讨。

南越王墓句鑃以其精良的铸造工艺和规范的编列形态，巧妙地加入到宫廷编悬乐队之中，出汉世之仅有，补先秦之未有。既是对先秦乐悬的发展，又是对汉代礼乐的丰富和补充。虽然在腔体振动与性能把握方面的尝试有所得失，但它以一种先秦并未全面传播的吴越地区乐器的身份进入了宫廷，赋予自身以高贵的气质，体现出历史发展与文化传播的双重价值。

第三节　摇响器的新生

摇响器是一种历史悠久的体鸣乐器，多以腔体内置小陶丸或小石子摇响发声，是新石器和夏商时期常见的节奏乐器，目前已有大量出土。查阅远古时期的音乐实物资料，不难发现，除了反映远古先民祭祀、庆典等仪式场面的乐舞岩画、笛埙等早期吹奏乐器及沟通神灵的鼍鼓、陶鼓、陶角之外，还有一种重要的节奏乐器就是摇响器，它们构成了原始部落音乐生活的支柱，成为沟通天地万物与祖先精神世界的桥梁。随着编悬乐器的繁盛，周代的摇响器呈现逐渐减少的趋势，但各种不同样式、不同件数、不同组合的摇响器总能被考古学家在各地发现，这种现象一直延续到秦汉时期。西汉南越王墓出土的一批摇响器可以说是目前发现的最有特点、最有研究价值的摇响器组合，称得上是摇响器发展历程中充分体现音乐性能和乐器价值的典范。

从西耳室和后藏室中所出摇响器的数量和呈现方式可知它们为以往摇响器所鲜见。繁荣于新石器时期的乐器为何至汉初仍受到如此青睐？以往单一的组合为何在南越王墓摇响器上变得如此丰富而有特色？我们能否从以往的摇响器中找到某些依据呢？随着南越王墓摇响器的出土，这些问题的提出不但合情合理，更亟待解决。

一、南越王墓摇响器

南越王墓的摇响器出自西耳室，7 件摇响器造型扁圆，中空，内有小砂粒，摇之作响。C58 号呈灰褐色，一面饰三道弦纹，弦纹间饰篦点纹，另一面饰一周三弦纹，弦纹内饰圆点纹，质地轻薄。C99 号一面饰三周三弦纹，三弦纹间饰斜向放射式篦点纹，另一面亦饰三周三弦纹，三弦纹间饰圆圈纹，色泽灰红。C146 号、C206 号一面饰三周双弦纹，双弦纹间饰篦点纹，另一面无弦纹，分布圆圈纹。C205 号色泽陶红，两面饰三周三弦纹，三弦纹间饰放射式篦点纹。C209 号一面饰放射式篦点纹，另一面饰圆圈戳印纹。表面均有草编织物残片，部分器表沾有丝绢。C210 号一面饰三周双弦纹，双弦纹间饰篦点纹，另一面亦饰三周双弦纹，但双弦纹间饰圆圈纹。其功能相当于乐舞表演时击拍用的“沙镲”。形制大小略有差异，C206 号直径 9.5 厘米、厚 5 厘米；C209 号直径 8.8 厘米、厚 3.8 厘米。

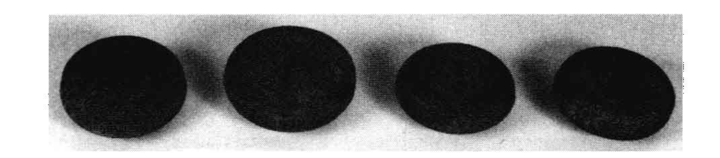


图 2－12　扁圆摇响器 C146、C206、C209、C210

9 件鱼形响器出自后藏室东北角的地板上，出土时存放位置无规则。9 件鱼形摇响器大小相近。用泥捏为两片合成空心鱼形烧成，火候较高，胎质坚硬。内装砂粒，摇动发出响声，应是乐舞表演时作拍节的乐器，与西耳室所出的 7 件扁圆形摇响器类同而式异。鱼身两面划有鱼眼、嘴和鳃盖，体上戳印鱼鳞。其中 8 件用小竹管戳出圆圈作鳞纹，另 1 件以篦点为鳞片。鱼体表面的颜色也各不相同，其中 1 件色黑如墨染，3 件为灰褐色，5 件呈灰红色。鱼长 11.5～12.5 厘米、头宽 4.4 厘米、体厚 2.4 厘米。

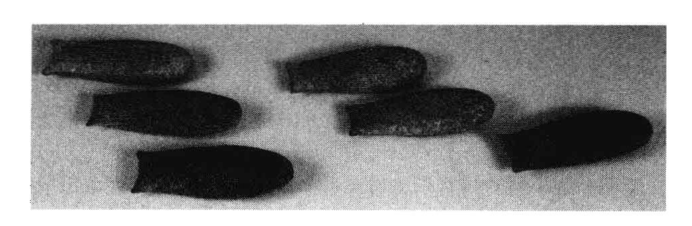


图 2－13　鱼形摇响器 G87－4～G87－9

二、摇响器样式

就形制而言，已见的秦汉以前的摇响器可谓各式各样，有的简洁朴素，有的工艺讲究，有的落落大方，有的惟妙惟肖，各地叫法也各显特色。笔者认为，累计起来不外乎11种样式，分别是球形、扁圆形、片形、槌棒形、筒形、瓶罐形、龟形、蚌形、葫芦形、豆形、鱼形等。

（1）球形摇响器主要出自湘北和鄂西南地区、湘西和川东地区、甘肃地区，中原地区偶有发现。湘北和鄂西南地区发现的球形摇响器属屈家岭文化时期器物，以湖南华容车轱山陶响球①、湖北京山朱家嘴陶响球、湖北蕲春易家山陶响球、湖北襄樊枣阳雕龙碑陶响球、湖北公安王家岗42号墓陶响球②为代表。川东和鄂西北地区的球形摇响器属大溪文化时期或兼有大溪与屈家岭两种文化特征器物，以湖南澧县三元宫陶响球、四川巫山大溪陶响器③为代表。甘肃地区的球形摇响器属马家窑文化和齐家文化时期器物，以甘肃东乡林家遗址陶响器、甘肃庆阳野林寺沟曲颈陶响器、甘肃宁县西李村陶响器④为代表。中原地区有属仰韶文化晚期的河南唐河茅草寺摇响器⑤。

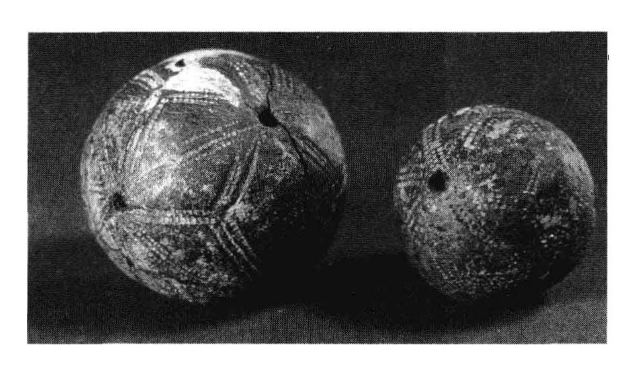


图2－14　湖北京山朱家嘴陶响球

---

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系・湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第232～233页。

② 王子初主编：《中国音乐文物大系・湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第7～9页。

③ 严福昌、肖宗弟主编：《中国音乐文物大系・四川卷》，郑州：大象出版社，1996年，第9页。

④ 郑汝中、董玉祥主编：《中国音乐文物大系・甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998年，第15～21页。

⑤ 赵世纲主编：《中国音乐文物大系・河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第16页。

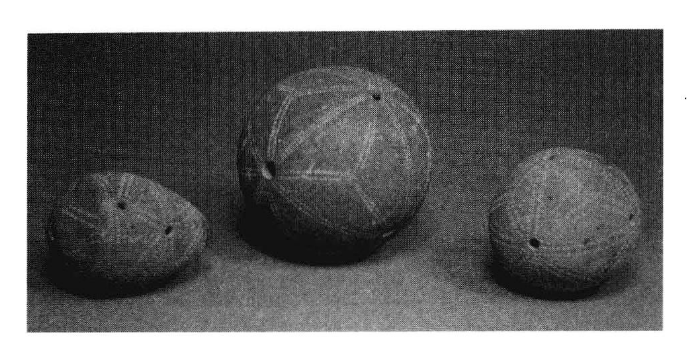


图2－15　巫山大溪陶响器

此类摇响器为陶质，球形，球面多有孔，且多以篦点纹将球面分成许多如等腰三角形、方格等区间。球内置多颗砂粒或泥丸，摇之"沙沙"作响。

（2）扁圆形摇响器主要出自陕西①、甘肃地区。陕西的扁圆形摇响器以陕西姜寨358号墓摇响器、陕西姜寨76号墓摇响器、陕西铜川李家沟摇响器为代表，属仰韶文化时期器物。这种摇响器使用的时间跨度极大，直至秦汉时期仍有发现，如东周时期甘肃陇西摇响器和陕西黄龙西山坡摇响器、汉代的甘肃饼状摇响器和甘肃秦安郭家乡摇响器以及秦都咸阳故城遗址摇响器等。此外，还有在西汉南越王墓出土的扁圆形摇响器。



图2－16　陕西临潼姜寨摇响器

① 方建军、黄崇文主编：《中国音乐文物大系・陕西、天津卷》，郑州：大象出版社，1996年，第12～14页。



图 2－17　甘肃陇西饼形摇响器

此类摇响器为陶质，呈饼状或合碗状，鼓腹、中空。正、反两面多以蓖点纹组合方格、菱形等精美图案，偶有一面素面。腔内置硬质颗粒，摇击发出“沙沙”之声。

（3）片形摇响器以四川广汉三星堆铜牌形响器命名，广汉三星堆商周墓葬群 2 号祭祀坑出土了 109 件铜片形响器，为已知墓葬中出土摇响器最多者。铜片形响器与铜铃、铜铃架、铜牌形响器、海蚌串铃形器以及石璋上阴刻列舞祭祀图等同出。形为长圆形片状，上有 1 个钮或 2 个穿孔，可用以悬挂。有的器身上刻有兽面、圆涡、八角星等纹饰。中部圆面凸出，边唇沿较窄。

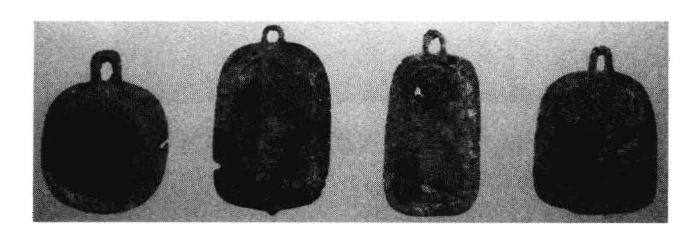


图 2－18　广汉三星堆商周铜牌形响器Ⅰ式

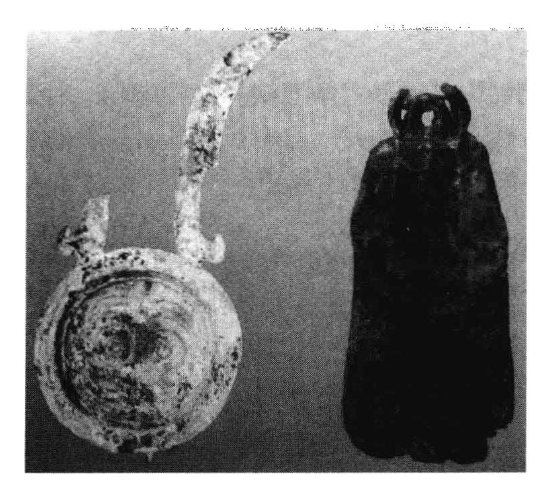


图2-19 广汉三星堆商周铜牌形响器Ⅲ式之1

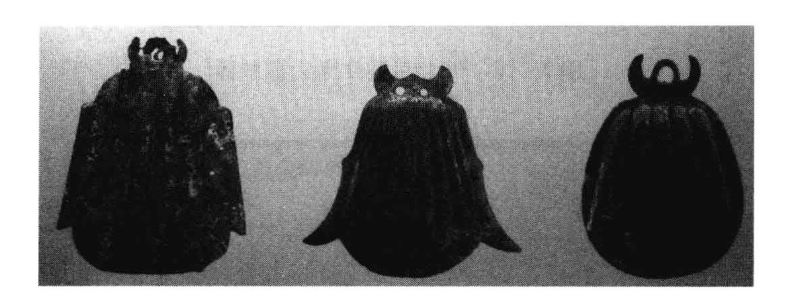


图2-20 广汉三星堆商周铜牌形响器Ⅲ式之2

（4）槌棒形摇响器在四川、湖北和甘肃均有发现。四川巫山大溪陶响器和湖北枝江关庙山摇响器属于大溪文化时期器物，且总与球形摇响器组合而出，前者呈纺锤状，后者呈哑铃状。甘肃地区则以纺锤状的兰州土谷台摇响器和哔唧棒状的皋兰糜地岘摇响器为代表。此类摇响器因其棒状一端或两端多呈圆球形，内空置陶丸颗粒或石子，摇击发声。

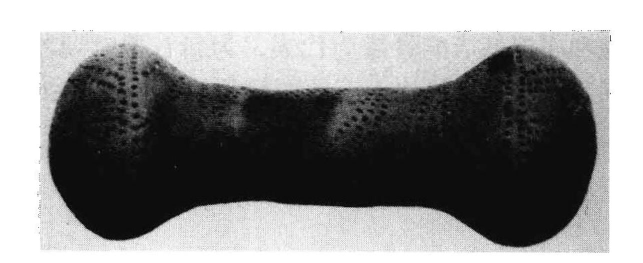


图2-21 湖北枝江关庙山摇响器

（5）筒形摇响器以甘肃皋兰糜地岘彩绘摇响器、甘肃秦安杨寺摇响器和湖北黄冈牛角山摇响器为代表，均为新石器时期器物。陶质，形呈圆筒或方筒状，中空，内置颗粒，摇击发声。



图2－22　湖北黄冈牛角山摇响器

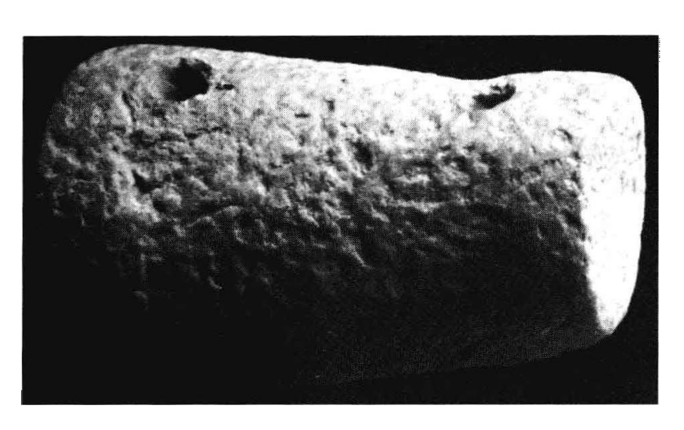


图2－23　甘肃秦安杨寺摇响器

（6）瓶罐形摇响器目前均见于甘肃地区，以积石山大河庄摇响器、广河盖子坪响铃罐和庄浪韩店响铃罐为代表，为新石器时期器物。陶质，呈瓶状或折腹罐状，鼓腹、小平底，有的两侧置耳。瓶颈或折腹处封闭，与底部形成空腔，内置陶丸颗粒或石子，摇击发声。

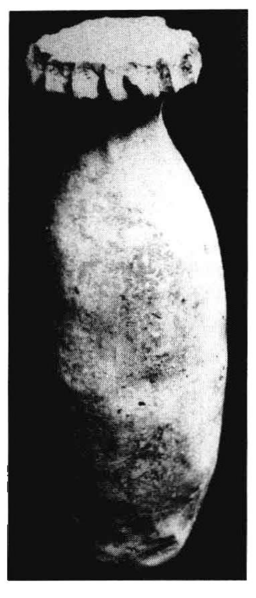



图 2－24 甘肃积石山大河庄瓶形摇响器

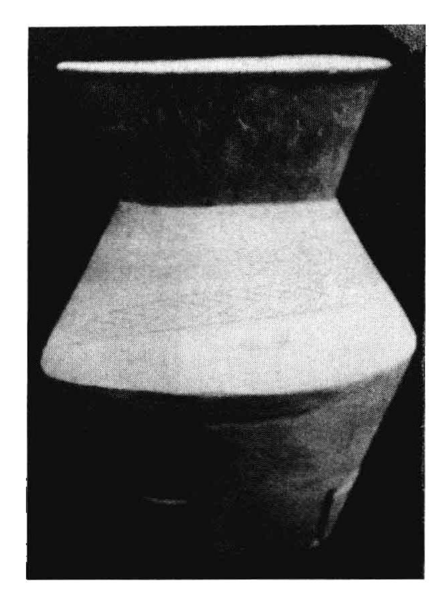


图 2－25 甘肃庄浪韩店响铃罐

（7）龟形摇响器仅见河南舞阳贾湖龟甲摇响器，属裴李岗文化时期器物。以原始龟甲形成空腔，内装石子发出干空之响，为摇响器的鼻祖。此外，还有新石器时期的山东章丘城子崖陶响器和战国时期的甘肃武山摇响器。此二例为陶质龟形摇响器，腹空，内置小丸，摇击发声。

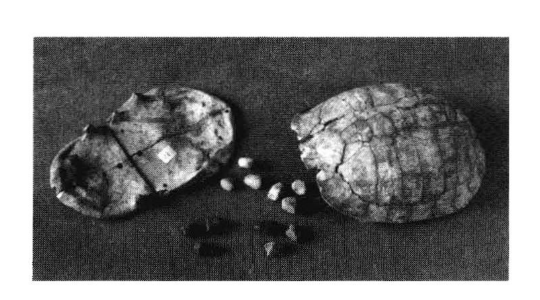


图 2－26 河南舞阳贾湖龟甲摇响器

（8）蚌形陶质摇响器有山东[1]胶南摇响器、山东日照东海峪摇响器，分属龙山文化时期器物和大汶口文化时期器物，两者呈蚌壳状椭圆形。此

① 周昌富、温增源主编：《中国音乐文物大系·山东卷》，郑州：大象出版社，2001 年，第 10、14 页。

类摇响器腹空，内置小丸，摇击发声。

（9）葫芦形摇响器和豆形摇响器目前仅各见一例，即甘肃广河兽头摇响器和内蒙古[①]喀喇沁大山前摇响豆，前者为新石器时期器物，呈兽头葫芦状，后者出自西周，呈上有盘下有底、中间立筒为空腔的豆状。葫芦和豆腔内置陶丸，握兽头和豆腹摇击发声。

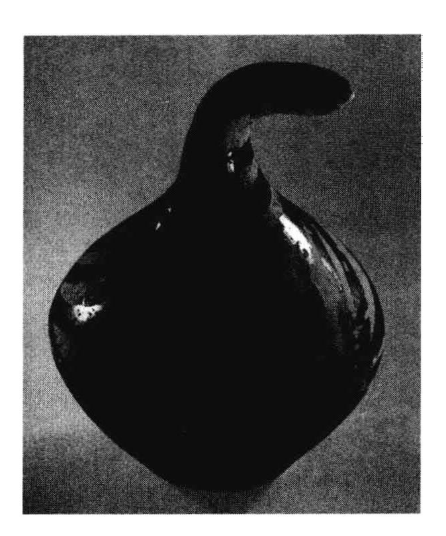


图2－27　甘肃庆阳野林寺沟摇响器

（10）鱼形摇响器已知两处有发现，其一是李纯一先生在其《中国上古出土乐器综论》中提到的秦都咸阳故城遗址鱼形摇响器，为战国晚期或秦国器物[②]。其二就是上文描述过的南越王墓后藏室的鱼形摇响器。南越王墓鱼形摇响器腹空，内置陶丸颗粒。由于体小，摇击时发声不大，多件按统一节奏摇击时声音清脆、结实。

三、呈现方式与表演方式

摇响器的发现越来越多，但一直以来学术界对它们的关注甚少。自从李纯一先生在《中国上古出土乐器综论》中对摇响器作了简单描述之后，王子初先生也在他主编的《中国音乐文物大系》中对各地出土的摇响器均

① 段泽兴、刘新和、王清雷主编：《中国音乐文物大系Ⅱ·内蒙古卷》，郑州：大象出版社，2007年，第16页。

② 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第81页。

做了详细的图像拍摄与文字记录，使得摇响器这种离现代人早已十分久远的古乐器又清晰地出现在我们的眼前。在此，笔者正是借助各省卷收集整理的资料作出进一步的比较，一是试图通过它们在墓葬的呈现方式分析其组合特点；二是试图通过它们的形制特征还原其表演方式。

1. 单件呈现

不管是哪一个地区或是哪一个文化类型出现的摇响器，单件出土的形式是最多的。形制上涉及球形、扁圆形、筒形、槌棒形、瓶罐形、龟形、蚌形、葫芦形、豆形等样式。前面提到的如华容车轱山摇响球、宁县西李村陶响器、公安王家岗 M42 摇响球、唐河茅草寺摇响球、陇西摇响器、饼状摇响器、姜寨 M76 摇响器、秦安郭家乡摇响器、兰州土谷台摇响器、黄冈牛角山摇响器、皋兰糜地岘彩绘摇响器、秦安杨寺摇响器、积石山大河庄摇响器、广河盖子坪响铃罐、庄浪韩店响铃罐、胶南摇响器、日照东海峪摇响器、武山摇响器、广河兽头摇响器及喀喇沁大山前摇响豆等均属于此类。时间上也几乎贯穿新石器至秦汉的漫长时期，因此可以说摇响器是人类早期活动的产物，对后世产生了深远影响。

2. 同类多件

如果从古至今，我们见到的摇响器都是单件呈现的话，那么今天仍然不能确定它是乐器还是其他器物。所幸的是，除了单件呈现外，摇响器还有同类多件、同类异式和异类同现三种呈现方式。湖南澧县三元宫摇响球同出 3 件，甘肃东乡林家遗址摇响器同出 2 件，湖北襄樊枣阳雕龙碑摇响球同出 5 件。同时出土在 5 件以上的有：湖北京山朱家嘴摇响球一次同出 20 件，湖北蕲春易家山摇响球一次同出 19 件，河南舞阳贾湖龟甲响器一次同出 8 件，南越王墓扁圆摇响器一次同出 7 件，鱼形摇响器一次同出 9 件。最多的要数四川广汉三星堆铜牌形响器，一次同出 109 件。以这样的数量陈列墓葬之中，说明摇响器绝非一般的器物，更没有理由用“玩具”二字去淡化它们。

正是这三种呈现方式帮助我们纠正了许多错误的看法，加强了对作为乐器的摇响器的认识。

3. 同类异式

摇响器中同类异式的实例不多，目前仅见三例。第一例是四川巫山大

溪摇响器，一次同出3件，分2式，Ⅰ式2件，为圆球形；Ⅱ式1件，为纺锤形。此3件陶球的另一特点是不仅可以摇击发声，而且其中有2件还可吹奏发音，较大的一件依据指法的不同，还可吹出不同的音高，音色与埙音略有相似之处。第二例是湖北枝江关庙山摇响器，一次同出2件，分2式，I式为圆球形，II式为哑铃形（上文将这一样式归入到槌棒形中）。第三例是南越王墓摇响器，一次同出16件，分2式，I式7件，为扁圆形，II式9件，为鱼形。

4. 异类同现

异类同现的实例有六例。第一例是属裴李岗文化的贾湖摇响器，龟甲响器出土有数十件，往往是6件或8件一组置于墓葬中，出土时多数是背甲与腹甲扣合在一起。上下甲的结合部位多钻有若干个缀合孔，甲内装有颜色、形状不一，数量不等的石子，摇动起来可发出声响。其中第363号墓的8件龟甲响器与第282号墓的20支骨笛同出，且此外别无其他乐器。这不能不让我们产生一种对久远音乐生活的联想：神奇的祭祀乐舞活动中弥漫着龟甲响器和骨笛演奏的神秘乐音，诠释着先人的古老信仰和大地的恩赐与沧桑。

第二例是新石器时期的陕西姜寨M358摇响器，1件合碗形（上文将这一样式归入到扁圆形中）响器与2件一孔陶埙同出。

无论是龟甲响器还是骨笛，无论是“1件合碗形响器”还是“2件一孔陶埙”，它们的质料和形制虽处于最原始的阶段，却为我们展现出最古老、最永恒的“击奏+吹奏”的器乐组合。所以这种呈现方式就是其真实的器乐组合。

第三例是商周时期的四川广汉三星堆铜牌形响器，109件片形摇响器与铜铃、铜铃架、海蚌串铃形器以及石璋上阴刻列舞祭祀图等器物均从2号祭祀坑同出，这就等于告诉了我们祭祀乐舞场合中的乐器配置，即“响器+铜铃+串铃”的器乐组合。

第四例是东周时期的陕西黄龙西山坡摇响器，1件扁圆形摇响器与6件铜铃同出，其乐器配置同样是“响器+铜铃”组合。

第五例是西汉南越王墓摇响器，9件鱼形摇响器与后藏室1件铜钲同出。如果姑且将此两者当成组合，则出现了“响器+铜钲”的新搭配。

第六例还是西汉南越王墓摇响器，也是最重要的一例。7件扁圆形摇响器与1件铜铎、5件铃形器、1件木琴、1件木瑟、3件玉舞人同出。在这里不是单一的一两件乐器的配合，而是音色饱满、件数讲究、力度均衡

的，为轻歌曼舞伴奏的小型室内乐队的完美组合，其中旋律乐器与敲击乐、节奏乐器相配，琴瑟悠远，铃铎清脆，响器稳健，配以舞人的优美舞姿，乃已出之仅有，别有一番南国风味。南越宫廷房乐中摇响器的大量使用，且与琴瑟、铃铎和舞人组合，正好弥补了节奏乐器的空缺。所以，它们是远古乐器的新发展，体现出乐器组合的时空思维。

正是后面三种呈现方式让我们了解到摇响器与其他乐器的组合形态和远古器乐的配置规律。从摇响器出现的时间上看，一个墓葬中单件呈现和同类多件似乎难以分出先后，但一个墓葬中单件呈现与同类异式有先后之分，同类多件与异类同现也有先后之分。这不得不让我们产生这样的推断，即先人可能从单件呈现方式想到了同类异式的组合，从同类多件的组合又想到了异类同现的组合，这种思考体现出摇响器在组合方式上的发展过程，南越王墓摇响器则是将这种组合思维在室内乐队中付诸实践。

5. 摇响器的表演方式

通过对摇响器的形制特征进行分析，基本上可以分为四种表演方式，即握奏式、插奏式、挂奏式和提奏式。

握奏式演奏是绝大多数摇响器使用的一种表演方式，如球形、扁圆形中的饼形、槌棒形、圆筒形、瓶罐形、龟蚌形、豆形、鱼形等，它们在形制上未设置任何辅助演奏的部位，演奏时必须将整个器物或主体部分握于手中。这种姿势便于演奏者发力，且容易让内腔颗粒受力均衡，使音色饱满、结实。

插奏式演奏是从扁圆形中合碗状摇响器的形制特征上归纳出来的，陕西铜川李家沟陶响器即是合碗形，中空。与一些密封式的扁圆形摇响器有别，其上下两端各有一小圆口，估计是用于插入执柄。演奏时人持手柄摇击发声。龟蚌形摇响器中的边缘也留有小孔，能否确定其中也有插奏式演奏，还需要更多的资料进行论证。

挂奏式演奏应该是片形摇响器的常用演奏方式。四川广汉三星堆2号祭祀坑所出的109件铜牌形响器，出土时与铜铃、鸟等小型器物多悬于挂架上，2片或3片挂在一起，还有一些牌形器装在人头像或铜容器中。出土于兰州土谷台马家窑文化半山——马厂期墓地第58号墓的土谷台槌棒形摇响器腰围两端各开一孔，通内腔。两侧扁平，其上各有一孔穿透，可穿绳携挂。腔内所置陶丸在摇动时发出声响。

此外，出土于甘肃省广河县，属齐家文化时期的广河摇响器为兽头葫芦形摇响器。小头、长颈、鼓腹、小平底。兽形头，昂首耸耳，双目内

凹，有鼻孔。脖颈与腹腔上开圆孔两周，共11个。腹空，内置小石子数粒，摇动时发出声响。笔者曾思考这种兽头除了装饰之外，是否还可以用手提着来演奏呢？如果是的话，是否还应补充一种提奏式呢？目前限于资料不足，尚不敢妄加断言。

四、汉代摇响器的新生

从前文整理出来的资料可知，南越王墓中的扁圆形摇响器并不是什么稀奇之物，因为自仰韶文化时期起即在陕西、甘肃地区迅速发展，如姜寨358号墓摇响器、姜寨76号墓摇响器、铜川李家沟摇响器等。在商周至秦汉的各个时期也都留下了它们的踪影，如东周甘肃陇西摇响器和陕西黄龙西山坡摇响器、汉代的甘肃饼状摇响器和甘肃秦安郭家乡摇响器以及秦都咸阳故城遗址摇响器等。鱼形摇响器则不同，秦以前或说战国中期以前，此类器物还未曾有过。李纯一先生在其《中国上古出土乐器综论》中虽然提到咸阳市秦都咸阳故城遗址出土了鱼形摇响器，并将其界定为战国晚期或秦国器物[①]，但书中既无图片，又无形制描述，南越王墓后藏室陈列着的9件鱼形摇响器似乎变成了天外飞来之物。

所幸的是，我们还可以从南越国的建立及统治者身上作进一步的了解。南越国的第一代君王赵佗原为秦代战将，他随上司任嚣带兵镇守岭南，后任嚣战死，恰逢陈胜、吴广起义及楚汉相争之际，秦政权岌岌可危，赵佗便于公元前203年带兵切断南来新道，接管岭南三郡，自立南越武王，比汉高祖刘邦建立西汉早了一年。[②] 这段历史给了我们在中原和岭南两地的摇响器一种有力的佐证。一方面基本可以断定，南越王墓中的两式摇响器应该是随秦军传播到岭南来的；另一方面又可以逆向推断，秦时这两式摇响器在中原应该有较好的延续和发展。

据研究，北美印第安人易洛魁部落至今仍有将龟壳缀合成盒状，内装石子或玉米粒，头端锯齐插入木柄，制成一手摇的龟甲响器。在举行宗教仪式的舞蹈时作为乐器使用，类似目前乐队中的沙锤。从已有的资料来看，原来属裴李岗文化时期的贾湖龟甲摇响器和属仰韶文化时期的姜寨摇响器两例中所运用的“响器＋笛或埙”或者“击奏＋吹奏”的古老配置方式似乎一去不复返了，取而代之的是“响器＋铜铃”或者“击奏一＋击奏

---

① 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第81页。

② 陈乃刚编著：《岭南文化》，上海：同济大学出版社，1990年，第42～44页。

二”的配置方式，而且这种方式一直延续到商周。是什么原因导致了这样一种改变呢？是要求一种新的组合来产生某种特殊的效果吗？由于资料有限，目前看来这仍然是个谜，还有待进一步探索。

当我们以南越王墓为例回首摇响器的发展历程，便能梳理出这样的线索：

第一，在数量上，不管是出土摇响器的墓葬数量还是各墓葬出土摇响器的件数，答案总指向新石器时期。虽然商代摇响器的件数也不少，但都集中在少数墓葬中，总体上出土摇响器的墓葬在减少，至东周其数量跌至低谷，直至南越王墓以16件的出土数量使摇响器出现了复苏的迹象。

第二，在组合上，南越王墓摇响器将异类同现这种产生于新石器时期的古老组合方式在东周几乎中断之后又再一次链接起来，并赋予其新的特色。

第三，在造型上，南越王墓摇响器沿用了一种新石器时期即有的、最为普遍的古老圆饼形，又引用了一种战国时期才出现的年轻鱼形，在新旧结合的传承思路上创造出比以往摇响器更加精美、大方的乐器工艺。

摇响器繁荣于新石器时期，虽然之后逐步被淡化而日趋衰落，甚至在两周时期被礼乐制度控制下的编悬乐所取代。然而，作为汉代摇响器的杰出代表，南越王墓出土的摇响器使这一几乎被忘却了的古老乐器再一次焕发出新的光彩，并以古朴而清晰的声色呼唤着岭南大地上南越国昔日的辉煌，也唤醒了这一段悠远历史所渗透的勃勃生机，同时又让不可磨灭的南越文明给我们留下了深深的印象。

第四节　汉世三墓的音乐器物

南越王墓、马王堆汉墓和洛庄汉墓是现已发现的、西汉初期的、出土音乐器物极为丰富的三大墓葬。虽然在地域上三者分布于南北不同的文化区域，却都以大量的音乐随葬器物为我们展现出昔日辉煌的宫廷音乐。它们是汉初宫廷音乐文化的真实写照，为我们研究汉代的音乐提供了最有力的证据。然而，汉初的宫廷礼乐毕竟是先秦礼乐的延续，在这种延续过程中由于政治制度、文明程度及社会阶层等多方面的改变，是否导致了宫廷音乐文化内容的革新和对宫廷音乐文化构成要素的调整呢？特别是由于各地文化积淀的差异致使各地在雅俗分化的进程中分别做出了怎样的选择呢？由此，本节拟将三个墓葬出土的音乐器物作比较，从中找出其异同。

一、用乐规模

20世纪80年代在广州越秀区象岗上发掘的南越王墓，是一座大型的石椁墓，墓主为南越国第二代南越王赵眜。南越国是西汉初年的一个地方政权，最早且比较详细记载南越国历史的是《史记·南越列传》和《汉书·南粤列传》。第二代南越王赵眜的墓室分前后两部分，共7室。东耳室位于前室东侧，与西耳室相对称，呈东西向长方形，是放置宴乐用具之所。东耳室的音乐器物共50件，包括钮钟1套14件、甬钟1套5件、句镯1套8件、髹漆木瑟2件、髹漆木琴2件、刻有羽人祭祀乐舞图的铜提筒1件、石编磬2套18件。西耳室包括铜铎1件、铃形器5件、髹漆木琴1件、髹漆木瑟1件、扁圆响器7件、玉舞人3件。东侧室位于主室东边，音乐器物有3件玉舞人。此外，后藏室也藏有1件铜钲和9件鱼形响器。各室音乐器物达81件之多。

20世纪70年代在湖南省长沙市东郊马王堆发掘的1号和3号汉墓中，发现了大量的音乐器物。3号汉墓为一座大型带墓道的长方形竖穴土坑木椁墓，随葬品包括T形帛画、帛书、简牍、兵器、漆器、丝织品、木俑、竹简、音乐文物等共计1 000余件。3号汉墓的墓主是西汉长沙国丞相侯利苍（马王堆2号汉墓墓主）和其夫人辛追（马王堆1号汉墓墓主）的儿子。此墓随葬的音乐器物有七弦琴、25弦木瑟（已残）、竹笛、竽、木筑、木编钟、木编磬等乐器，还有T形帛画、奏乐仪仗图、乐简、乐牍等。[①] 1号墓为带墓道的大型长方形竖穴上坑木椁墓，墓中除出土了庞大的棺椁及1具保存完好的女尸外，还随葬有纺织品、漆木器、木俑、竹笥、陶器、帛画及音乐文物等共计1 000余件器物。1号墓墓主是西汉初年第一代侯、长沙国丞相侯利苍的妻子，名叫辛追。此墓随葬的音乐器物有25弦瑟、竽、竽律等乐器，还有鼓瑟吹竽乐俑、T形帛画、漆棺乐舞图、乐简等。出土时，瑟和竽一起放于西边箱第三层的南侧。竽装在竽衣里，斜放在瑟面上边尾端处，再在外面罩以瑟衣。[②] 两墓共出音乐器物79件。

2000年在山东省济南章丘市枣园镇洛庄村北发掘的洛庄汉墓，年代为公元前186年，墓主是曾做过吕国国王的刘邦之妻侄吕台（也有专家认为

---

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第92、189、210、223、225、229、230、273、276、296、300页。

② 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第221、227、228、256、270、278、299页。

是西汉开国皇帝刘邦的长子刘肥）。在洛庄汉墓主墓周围，发掘了34个祭祀陪葬坑，出土各种珍贵文物2 000余件。其中第14号陪葬坑是一个罕见的乐器坑，出土乐器有编钟、编磬、錞于、钲、铃、串铃、瑟、建鼓、小扁鼓、悬鼓和笙（未确定）等10余种，与曾侯乙墓相近，但在数量上达149[①]件之多，超过了曾侯乙墓。洛庄汉墓的发现是迄今为止中国音乐历史上出土乐器最多的一次。

洛庄汉墓出土的磬最多，有6套共107件。钟2套19件，与南越王墓所出的钟在件数和甬钟、钮钟配置上完全一样。从钟磬在所出乐器中所占的比重可见当时已完整地保留了先秦礼乐的用乐规范。

二、组合特色与雅俗进程

南越王墓的东耳室是一个以存放礼乐器为主的墓室，将1套钮钟、1套甬钟、1套句鑃、2套编磬、2件木瑟、2件木琴与刻有羽人祭祀乐舞图的铜提筒存放在一起。同时，又将铜铎、铜铃、琴、瑟、响器与玉舞人存放在西耳室。显然，这是在告诉我们，东耳室与西耳室中存放的乐器通过不同的组合，承担不同的功能，应用于不同的场合。从两室音乐器物的规模及与其他器物的比较中可以看出，宫廷用乐有大型编悬乐与室内房中乐之分。编悬乐以钮钟、甬钟、句鑃、编磬等大型击奏礼乐器为主，辅以琴瑟，适合表现如铜提筒上羽人乐舞图所展示的祭祀、凯旋、庆典等礼乐，而房中乐以琴、瑟等丝弦器为主，辅以铃、铎、响器，表现如玉舞人所展示的内宫娱乐音乐。句鑃是一种铜制钟体击奏植式体鸣乐器，出土地点大多集中在江浙两省，在安徽、湖北、山东偶有发现，当是吴越地区所特有的一种青铜乐器[②]，在春秋、战国时期的吴越墓葬常有出土，多无调音。南越王墓中与编钮钟、编甬钟、编磬、琴瑟等传统的中原礼乐器同出1套8件组的句鑃，实为出土的青铜乐器之仅有。琴瑟兴起于东周，早期多见于战国时期，至汉伴随着俗乐兴起，后来得到极大的发展，常出于战国时

---

① 王子初：《洛庄汉墓出土乐器述略》，《中国历史文物》2002年第4期，第6页。

② 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第326页。

期至汉代的楚墓之中，且多与笙、竽、律管[①]、筑[②]、鼓[③]、钟磬[④]等乐器组合，形成丝竹乐的发展态势。琴瑟与铜铃同出不多见，春秋晚期的当阳[⑤]曾有出土，反映的同样是楚文化的风格，南越王墓将这些乐器加以组合，表明了其对楚文化的大量吸收。旋律乐器与敲击乐、节奏乐器相配，琴瑟悠远，铃铎清脆，响器稳健，配以舞人的优美舞姿，乃已出之仅有，别有一番南国风味。摇响器多出于中原，远古至新石器时期的出土最多，它反映出远古先人刚刚步入陶器时代的音乐面貌，往后至周代响器逐渐减少。然而，在西耳室发现了7件扁圆响器，中空，内有小砂粒，摇之作响。色泽灰褐、灰红或陶红，弦纹与篦点纹相间，西耳室乃放置夫人房中乐之所，这些响器一改新石器时期的体硕，素面、小巧、精美，又与玉舞人、木瑟、木琴同出，显然是为房中乐舞表演时击拍用的"沙镲"。后藏室有9件鱼形响器，同样是做舞蹈拍节的乐器，这种鱼形响器在战国晚期或秦国遗址中偶有出现[⑥]，其他地域少见，这也是战争带来的文化传播。摇响器的大量使用，且与琴瑟、铃铎和舞人组合，正好弥补了节奏乐器的空缺。所以，它们表面上是秦器南传的结果，实质上是远古乐器的新发展，体现出乐器组合的时空思维。

由此可见，南越国的历史虽然不长，却在短时间内复制了中原礼乐的形式，同时又赋予了南越礼乐独特的个性，既彰显出王权的气派，又隐含着文化的交融，完全可与先秦中原许多诸侯国的礼乐相媲美。

马王堆3号墓中见到的乐器有钟、磬、琴、瑟、筑、竽、笛七种，其中编钟和编磬为木质。木质编钟在先秦也曾有过，但至汉代再出，在长沙国的使用场合上是否有些差异，我们不得而知。不过从3号和1号两个墓葬出土的T形帛画中所绘的"人间特磬"与"天国特钟"图像，以及3号墓的仪仗奏乐图中局部可见的钟、鼓来看，钟磬可能更多地运用于长沙国

---

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第221页。

② 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第210页。另见李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第428、430、434页。

③ 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第132、133、137页。

④ 赵世纲主编：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第130页。

⑤ 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第128页。

⑥ 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第81页。方建军主编：《中国音乐文物大系·陕西、天津卷》，郑州：大象出版社，1996年，第14页。

的祭奠仪式和鼓吹乐之中。筑作为楚文化的特色，在汉代长沙国应是普遍使用的，这不仅有实物，还有1号墓出土的吹竽乐俑和漆棺乐舞图中的击筑人为证。[①] 筑与琴、瑟、竽、笛等乐器的配合，正好弥补了丝竹类乐器中击弦乐器的空缺。同时，在七种乐器的组合中，明显加重了丝竹乐的分量，这是马王堆汉墓所反映出来的重视俗乐的重要表现。3号墓所出的仪仗奏乐图内容很丰富，除了击鼓、鸣钟之外，还有徒步列队官员、列队骑士、持刃站立武士及远处围观人员等。由于用布质染绘，画面右边多处脱色，内容已很不清晰，但从画面的布局来看，右边应该还有其他内容，包括奏乐的其他部分。不过总体上讲，汉代的这类仪仗音乐基本上应归入鼓吹乐的行列。马王堆1号墓所出的乐舞俑共13件，其中有3件鼓瑟俑、2件吹竽俑、4件歌唱俑和4件舞蹈俑，汉代俗乐中的相和歌形态鲜活地呈现在我们面前。

所以，马王堆汉墓出土的音乐器物向我们展示了三种用乐场景：从3号墓出土的乐器所组成的乐队编制和规模，我们首先看到了一种钟磬与丝竹完美结合的殿堂礼乐；从3号墓出土的仪仗奏乐图中依稀可见的列队仪仗与乐队中的局部（钟鼓）图，给我们展示的应该是与户外出征、检阅、军戎、凯旋等与军乐有密切关系的鼓吹乐；从1号墓出土的丝竹乐配置及乐舞俑中角色的配合，则向我们展示出《乐府诗集·鼓吹曲辞》小序中提到的“丝竹合作，执节者歌”的相和乐画面。

洛庄乐器坑是有关西汉初期宫廷乐队编制的规模最大、最为完整的实例。从坑中陈列的乐器种类与数量来看，钟磬共126件，占有很大的比重，其他乐器只有23件。两套编钟在组合上与南越王墓编钟完全一致，均为5件编甬钟与14件编钮钟配合。这种组合在相隔遥远的吕、越两地是一致的，足见它确实是汉代钟乐组合的一种典型模式，均是对先秦礼乐继承与发展的范例。由于所有乐器均陈列在乐器坑中，加上没有如马王堆汉墓的帛画、奏乐图或乐舞俑作为参照，所以在了解其组合特点方面有一定的困难。钟、磬与鼓、瑟、笙等乐器的组合是先秦礼乐组合的典型模式，如在曾侯乙墓、信阳“𨟭篙”墓[②]中都可见到。錞于、钲和铜铃在先秦时多为军乐器，坑中与串铃、瑟、笙同出，是兼有军乐和礼乐两种功能呢，还是

---

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第225页。

② 河南省文物研究所：《信阳楚墓》，北京：文物出版社，1986年，第21～25页，图版六（VI）～图版一二（XII）。黄翔鹏：《“𨟭篙”钟每钟两音音名与阶名的乐律学分析》，见《溯流探源——中国传统音乐研究》，北京：人民音乐出版社，1993年，第92～97页。

用途不一而只是陈列在一起而已？还有待更多资料来证实。

如前所述，南越王墓西耳室中将铜铎、铜铃、琴、瑟、响器与玉舞人一起存放，以琴、瑟等丝弦器为主，辅以铃、铎、响器等节奏感强的击奏乐器，表现如玉舞人所展示的内宫娱乐音乐。铜铃5件，造型、大小相同。顶部有带平座的圆柱形环钮，钮内扣一节连环。连环之上再接一个挂钩，环环相扣，合成一组串铃，与洛庄汉墓的9件组串铃相比，会不会在组合上有相似之处，即以笙、瑟为旋律乐器，配以铃、钲等节奏乐器，同样作为小型的内宫娱乐音乐呢？目前还不得而知。

从洛庄汉墓编钟上完全图案化了的方格几何纹、三角雷纹、米字纹等先秦罕见的纹饰、“敛舞敛于”的造型特点、长方体楔形音梁和刻凿调音法以及6套编磬共107件的庞大阵营等特征来看，可知编钟、编磬皆为吕国精心铸造并在宫廷礼乐中频繁使用的乐器。与先秦时期一样，它们在吕国音乐中仍有着不可替代的地位。

从乐器的使用看，丝竹乐引导着汉代新兴俗乐的发展方向，丝竹乐的繁荣是社会音乐文化进步的表现；雅俗之分从东周即已开始，东周所谓的俗乐主要是指冲破礼乐制度中等级制枷锁的束缚，在不改变主要音乐形式的前提下实现乐悬规范的普及，这样一来，从保守的、维护礼乐权威的角度讲便出现了礼崩乐坏。到汉代则不然，新兴的封建贵族阶层追求的是一种娱乐性更强、更揭示人性本质和生活需求的文化，这种文化便是从民间音乐发展起来、逐步被中上层社会所吸收的汉代俗乐。俗乐从根本上改变了先秦礼乐的结构形式和文化内容。所以，在中国封建社会发展的第一个高峰——汉代所孕育的文化环境下，以宫廷乐悬为主体的礼乐文化充其量只是上层社会维护统治的形式需要，并不是真正意义上的主体文化和情感寄托，这就是汉代的雅乐。由此可见，汉代的雅乐与春秋中期出现的雅乐仅是形式相同，性质上并不完全相同。

通过对三个墓葬音乐器物的简单描述，基本上可以形成这样一个印象：南越国与吕国的宫廷音乐在雅俗分化的进程中更注重对先秦礼乐传统的保留，而长沙国的宫廷音乐在雅俗分化的进程中在基本保留礼乐形式的同时，更快地跨进了俗乐的行列。

三、乐声抑扬与文化圈基础

当丝竹乐器的性能和丝竹乐的音响超越编悬礼乐并为上层社会所广泛接受的时候，当传统意义上的礼乐形式与现实生活中的音乐内容难以统一

的时候，当雅乐与俗乐两种不同的文化形态陡然出现在时代的临界点上的时候，音乐及拥有音乐的人就必然要作出选择，这兴许就是一种历史规律。时过境迁，今天当我们面对汉初三大墓葬所反映的宫廷音乐时，要分析它们各自对传统的保留和发展，可以从编悬乐的音乐性能入手，也可以从地域文化基础入手。

1. 从音乐性能看礼乐关注程度

虽然南越王墓编钟与洛庄汉墓编钟在件数和组合方面完全一致，但如果对两者的音列特征作进一步的了解就能看出，两者在音乐性能上存在较大的差异。南越王墓钮钟、甬钟和句镭3套乐器的正鼓音列依次能形成："宫—↓商—角—↓徵（或↑变徵）—羽—↓变宫—↓角—↑角—↓羽—□—□"（123567336□□）；"羽—↑羽—宫—角—变徵"（613#4）；"徵—羽—宫—清商—↑角—变徵—↓徵—↓羽"（561#23#456）。这三种音列中各音存在很大偏差。再观察正、侧鼓音间的音程关系又可发现，由低到高出现了小二度、纯四度、大三度、小三度、大二度等多种音程，且多数或宽或窄，无统一标准。另外，三套钟的宫调也各异。[①]

相比之下，洛庄汉墓编钟的每件钟的正、侧鼓音，均可构成大、小三度音程，且音程相当准确，各音的独立性也很好。各套钟正、侧鼓音组成的音阶齐全，音域较宽，音色优美，可以演奏速度较慢的古今名曲。洛庄编钟证明，先秦编钟的双音铸造技术并未真正失传，至少它在吕国被保留了下来。更为重要的是，同出的6套编磬中有4套的音高和调高与编钟完全相同，即在两个八度内构成完整的下徵音阶：宫—商—角—和↑—徵—羽—变宫—宫，还有第3套又能构成完整的正声音阶：宫—商—角—变徵—徵—羽—变宫—宫。[②]

编悬乐器的性能越好，说明对先秦礼乐的理解越深，对礼乐的关注意识也越强烈。如果说南越国和吕国皆刻意保留先秦的礼乐形式的话，吕国在形式与内在的统一性、传统与发展的一致性方面比南越国做得更好。笔者认为，尽管原因是多方面的，但文化积淀在其中起着很大的作用。

① 有关测音数据的分析工作本文从略。

② 王子初：《洛庄汉墓出土乐器述略》，《中国历史文物》2002年第4期，第7页。

2. 从文化积淀看礼乐余晖

前面讲到《南州异物志》有俚人“易子得物”、“蛮夷不蚕”的记载。俚人衣着多取植物纤维编织而成，《南越志》云：“有古终藤，俚人以为布。”顾微《广州记》云：“有勾芒木，俚人斫其大树，半断，新条更生，取其皮，绩以为布，软滑甚好。”① 这些记载说明俚人尚处于社会发展的低级阶段，没有什么有价值的东西可以换取外边的用品，便以子易之。俚人尚未掌握织布技术，仅依赖对原始材料进行简单加工后编织成衣物。万震的《南州异物志》有关“击鼓歌舞”、“饮酒啖肉”的记载说的是吴时的社会状况，说明三国时俚人的习俗仍未改变。《广州记》显然已是三国以后俚族社会的写照了。巢居、椎髻、吃人都是南方土著民族的习俗。乌浒、俚、僚都有吃人的习俗，连亲生儿子也吃，可见实为野蛮人的一种陋习。

当时南越的文明程度低下，还谈不上经济、文化的普及和发展。

长沙国属于先秦楚文化的中心之一。从商代的铜铙文化到春秋时期遍布长江中游广大地区的编钟文化，从春秋中期淅川下寺 1 号墓编钟正鼓五声音列的确定到春秋晚期下寺 10 号墓编钟 8 件与 9 件的接合，从春秋中期的旋宫探索到曾侯乙编钟十二音齐备和旋宫理想的实现，应该说，春秋中期以后的每一个发展阶段都代表着先秦钟乐文化的最高水平。楚文化蕴涵着一种潜在的创新意识，在社会文化的发展大潮中总是起着引领的作用，不会因眷恋于某些看似完善的形态而停滞不前。所以，当我们看到马王堆汉墓呈现出来的音乐器物时，就等于看到了一幅披着礼乐外衣的俗乐画面。

洛庄古属齐，离齐都故城临淄不过数十千米。洛庄汉墓所体现出来的深厚的音乐文化，应该与齐有着千丝万缕的联系。洛庄汉墓出土的乐器，是研究古齐音乐文化的物证。古之齐鲁为周重要的诸侯国。齐国的开国君主为姜太公，鲁国则为周公之子伯禽的封地。两国曾是保存西周礼乐最为完备的诸侯国。相传周初制定礼乐制度的正是周公。《左传》、《史记》均载春秋吴公子季札亲赴鲁国观看周代礼乐一事，孔子也有“在齐闻《韶》，三月不知肉味”的逸事流芳青史。齐国的音乐文化传统，在先秦有着特殊的地位。古代文献中的种种迹象表明，春秋战国时期的齐国，上至宫廷下

① 《太平御览》卷八二〇“布”，北京：中华书局，1960 年，第 3650～3651 页。

至民间，音乐活动十分繁盛。齐国早有“四方之乐”和“宫中之乐”。齐宣王300竽手使南郭先生得以“滥竽充数”的故事、韩娥“余音绕梁，三日不绝”的故事、邹忌弹琴劝谏齐威王的故事，都充分说明了齐鲁音乐有着深厚的人文基础。因此，汉初叔孙通重制的宫廷礼乐，曾为当时的“齐鲁之士”非议就不足为奇了。

三国的文化基础决定了各自音乐的发展方向，吕国依附深厚的齐鲁文化环境，使先秦的礼乐文化在形式与内在水平两方面均得到了完善和发展。长沙国继承了先秦荆楚文化的创新意识，在保留礼乐形式的同时，率先跨入了俗乐的行列。南越国崛起于岭南古越族相对滞后的文化区域，由于缺乏先秦文化的积淀，致使其礼乐形式和内在水平与其他地区存在较大差距。然而，它却在文化传播与文化交融领域里为我们留下了宝贵的财富。

今天，要了解汉初的南北及楚地的社会音乐生活，南越王墓、马王堆汉墓与洛庄汉墓给我们提供了不可多得的实例。

当代表汉初南越文化、楚文化和齐鲁文化中高水平的三国宫廷音乐呈现在我们面前时，除了让我们对先秦礼乐文化形式的传承有直观的、清晰的认识外，还让我们对宫廷音乐文化内容的革新、对宫廷音乐文化构成要素的调整、对雅俗分化进程中的文化选择，以及文化积淀差异所产生的礼乐生命等方面，同样有着更为深刻的思考。对先秦礼乐的理解越深，对礼乐的关注意识也越强烈。所以，在南越国和吕国均保留先秦的礼乐形式的同时，吕国在礼乐形式与内在水平的统一性、传统与发展的一致性方面比南越国做得更好，这是文化积淀所产生的巨大作用。与长沙国相比，南越国与吕国的宫廷音乐在雅俗分化的进程中更注重对先秦礼乐传统的保留，而长沙国的宫廷音乐在雅俗分化的进程中，在基本保留礼乐形式的同时，更快地跨入俗乐的行列。

第五节　宫廷乐的兴衰

南越王墓被纳入很多学科领域，成为学者们关注的焦点，除了它出土的大量器物带给我们的具体信息外，最大的原因恐怕在于它所产生的时空性。具体来说，它表面上产生在不该产生的时代，出现在不该出现的地域，只有从文化的源流出发才能逐渐地、真正地理解这一切是那样地合情合理。为此，我们不得不感叹文化传播的动力之大，文化交融的空间之

广！对南越王墓进行研究探讨，除了能加深对它的理解外，更有助于我们自身视野和思维的拓展，对宫廷乐兴衰的断想也正基于此。

一、多元与模仿

南越宫廷礼乐最大的特点就在于多元性，这种多元性表现在来源和元素两方面。这是南越国第一、二代国君一直奉行吸收、融合的经济和文化政策的结果。

中原传统的编悬乐队与南越族羽人乐舞相配，演奏祭祀或庆典音乐，可以说是南越宫廷礼乐的最大特色。铜提筒上的浮雕有着鲜明的写照，画面中羽纛、羽旌、短裙、跣足等舞蹈服饰以及铜鼓均为南方少数民族所特有，它们被饰铸于来自中原的君王的宫廷器物之上，与钟、磬、鼓等编悬乐器构成了一个南北文化交融的典范。

南越王墓摇响器是文化传播的结果。南越宫廷房中乐中摇响器的大量使用，且与琴瑟、铃铎和舞人组合，正好弥补了节奏乐器的空缺。所以，它们表面上是秦器南传的结果，实质上是远古乐器的新发展，体现出乐器组合的时空思维。

琴瑟兴起于东周，早期多见于战国时期，至汉代伴随着俗乐兴起，得到了极大的发展，常出于战国时期至汉代的楚墓之中，且多与笙、竽、律管①、筑②、鼓③、钟磬④等乐器组合，形成丝竹乐的发展态势。琴瑟与铜铃同出不多见，春秋晚期的当阳⑤曾有出，反映的同样是楚文化的风格，南越王墓将这些乐器加以组合，即表明了对楚文化的大量吸收。

句鑃与编钟、编磬同出，器形上与战国末期至西汉初北方的同类器相同，由此可推测南越乐府当系仿自汉廷，而8件句鑃一方面体现了吴越与南越的文化交流及南越宫廷将其吸收、发展的事实，另一方面再一次让我们看到了南越文化中将原本极具族属特色的地域文化注入传统文化所彰显

---

① 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第221页。

② 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第210页。另见李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第428、430、434页。

③ 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第132、133、137页。

④ 赵世纲主编：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第130页。

⑤ 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第128页。

出来的多元性和模仿性。然对3套乐器测音数据的分析表明，音乐性能并不理想。也许在当时的南越国内要找到一个精通编悬乐器的浇铸和调音的乐师太难，加上远离中原，致使这里的编悬乐多停于形式。所以，即使3套钟内腔均留有锉磨的调音标记，也免不了带有模仿的痕迹。换言之，形式的模仿与性能的缺失应该是我们考察南越宫廷礼乐的一个不可回避的问题。

二、异步中的兴衰

在南越国统治达93年的时间里，在岭北，汉朝统一了中原、吴、楚等大部分地区，迎来了中国封建社会发展的第一个高峰，而此时的岭南仍处于蛮昧时期，所居民族总称为百越，如俚、僚、乌浒、骆越、西瓯等。当时南越的文明程度低下，还谈不上经济、文化的普及和发展，所以南越王需从改变其生活习俗开始，将先进的文明逐步渗透。南越国的中原贵族们面对的是一块文化、经济如此贫瘠的土壤。与此同时，岭北的汉文化圈已是俗乐倍兴，充分反映世俗文化的俗乐取代了先秦礼乐，表现出强大的生命力。相比之下，南越国宫廷礼乐已滞后了，它在雅乐与俗乐的矛盾冲突中，在繁荣的同时又出现了生存的危机，贵族们只能孤军奋战。由于缺乏滋生并日益繁荣的环境，因而其随着南越国政权的灭亡而惊艳一时。

虽然南越国宫廷礼乐是按天子的用乐规范来设置的，做法充分彰显了周代宫廷礼乐的气派，然而，青铜编悬乐器的测音分析表明，乐师们有预设意识和铸后调音，音乐性能不佳，在很大程度上带有模仿的痕迹。南越国礼乐设置之日，正值北方俗乐兴起之时，岭南滞后的经济文化、南北差异与空间距离的存在，致使礼乐难以流传。我们不妨对南越宫廷礼乐作出这样的结论：源于中原，弱于俗乐；兴于宫廷，窘于影响；衰于政权，竭于文化。

第三章
土著铜鼓乐



第一节　早期铜鼓与土著信仰

要了解铜鼓必须从早期铜鼓开始，要了解岭南铜鼓也需要从早期铜鼓开始。学术界公认的早期铜鼓就是万家坝型铜鼓。20 世纪 70 年代，冯汉骥先生在《云南晋宁出土铜鼓研究》一文中的一段话，能帮助我们揭开这种铜鼓的神秘面纱，他这样写道：

从早期铜鼓的形制来看，它似乎是从一种实用器（铜釜）发展而来的。大概在云南地区的青铜器时代早期，曾使用过一种鼓腹深颈的铜釜，这种铜釜既是炊器，又可将其翻转过来作为打击乐器。祥云大波那铜棺墓中这种形状的铜釜及铜鼓的发现，给了我们以明确的启示，说明了早期铜鼓的一些特别形状的来源，例如鼓面为什么较小，胴部为什么特别膨胀，鼓身为什么缩小，鼓足为什么又复行奓开，鼓耳为什么在胴部与鼓体之间，等等。这都是因为：鼓面原本是釜底，胴部原是釜腹，鼓身原是釜颈的延长，鼓足原是釜口，鼓耳原是釜腹与颈之间的釜耳。又因为整个铜鼓是从铜釜发展而来，所以打击面只有一面而非两面①。

这是一段澄清早期铜鼓来源的文字，更是在学术界产生共鸣的文字。学术界普遍认为，早期铜鼓的首创者应该是滇中濮族人中的靡莫族人。②

① 冯汉骥：《云南晋宁出土铜鼓研究》，《文物》1974 年第 1 期，第 51 ~61 页。

② 童恩正：《试论早期铜鼓》，《考古学报》1983 年第 3 期，第 307 页。

这类铜鼓主要分布于滇池以西，集中分布于云南中部地区。民族迁徙促进了铜鼓传播①，随着靡莫族的东迁，在越南、泰国和中国广西也发现了万家坝型铜鼓。万家坝型铜鼓的年代上限为春秋早期或更早，下限到战国末期。② 从岭南的地域概念及所发现的实物来看，这类铜鼓的东传地域已达粤西。

一、从迈熟铜鼓看文化传播

作为最早的铜鼓，万家坝型铜鼓是以云南楚雄万家坝发现的铜鼓及其性质特征来命名的。铜鼓来源于炊煮器铜釜的观点也早已经过大量研究成果的论证。万家坝型铜鼓不但是从釜发展而来，而且尚停留在乐器、炊器分工不十分严格的初级阶段。③ 现有的资料表明，这一早期铜鼓文化与岭南土著音乐文化有着密切的联系，所以探讨岭南土著铜鼓乐需从万家坝型铜鼓开始。

1. 徐闻迈熟铜鼓

迈熟铜鼓是2000年出土于湛江市徐闻县迈熟村的战国铜鼓，现藏于雷州市博物馆（总藏号 A0624，分藏号 A0528）。

从保存状况来看，迈熟铜鼓保存欠佳，通体粘满泥芯，鼓沿、鼓肩有3处裂痕，其中鼓肩裂口较大。

从形制纹饰来看，迈熟铜鼓鼓沿内敛，平缓过渡至鼓肩，肩胸膨突，束腰阔足，束阔幅度对比明显，鼓面中心饰16芒太阳纹，芒的长短、粗细及间隔宽窄不甚统一。围绕中心太阳纹以单弦分4晕，素晕，腰间以略凹的弧圈将膨突的肩、胸部收拢，逐步向扩侈的足部展开，两对菱形耳对称分布于弧圈上下。肩、胸素面。腰上部用绳索纹夹对角三角纹纵向分格，下半部横向环饰绳索纹与回纹。足部将大幅度外扩的腰部收住，成陡势落地。通高30.7厘米、面径38.5厘米、足径52.3厘米。

---

① 胡振东：《云南型铜鼓的传播与濮人的变迁》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年，第143、148页。

② 李昆声、黄德荣：《论万家坝型铜鼓》，《考古》1990年第5期，第459页。

③ 云南文物管理委员会：《云南省楚雄县万家坝古墓群发掘简报》，《文物》1978年第10期，第1～18页，97～98页。



图3－1 雷州迈熟村铜鼓

2. 粤地万家坝型铜鼓的时间和东传区域

李昆声先生、黄德荣先生和蒋廷瑜先生均认为万家坝型铜鼓可分为4式。①

Ⅰ式以楚雄大海波鼓为代表，胸部最大径在中部以下，通体光素无纹，个别仅饰太阳纹，腰部未被分格，有的足内无折边。胸腰间有两对小扁耳，最早应是春秋早期或更早，如大海波鼓、固东鼓、越南永富省三清县上农鼓。

Ⅱ式以楚雄万家坝23号墓出土的4面铜鼓为代表，鼓面通常饰太阳纹和芒，胸部最大径也在中部以下，腰部已形成分格，格间无纹饰，但在腰、足内壁饰几何纹和爬虫纹，足内沿一般有折边，鼓身带烟熏痕迹。胸腰间有两对小扁耳，如楚雄万家坝M23：159号鼓、楚雄万家坝M23：159号鼓。时间相当于春秋中晚期。

Ⅲ式以楚雄万家坝M1：12号鼓、祥云大波那鼓和昌宁鼓为代表，鼓面通常有太阳纹和若干芒，胸最大径在中部以上，腰部分成数格，格间无纹，腰内壁也无纹，鼓身无烟熏痕迹。胸腰间有两对小扁耳，如楚雄万家坝M1：12号鼓、广西田东县南哈坡鼓（2件）和大岭坡鼓、泰国曼谷鼓。

---

① 李昆声、黄德荣：《试论万家坝型铜鼓》，《考古》1990年第5期，第459页。蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999年，第47～48页。

时间相当于战国早期。

Ⅳ式以曲靖八塔台鼓为代表，鼓面除太阳纹和芒外，已出现晕纹，但无主晕纹，胸最大径在中部以下，腰部往往采取分格形式，有的在格间饰纹，有的格间不饰纹，如八塔台鼓、越南松林鼓。迈熟鼓也应属于此式，时间相当于战国中晚期。

将各式早期铜鼓资料，特别是同处岭南地区的广西田东3件铜鼓进行比较，可发现它们与迈熟铜鼓有很多相似之处。田东3鼓是指1件大岭坡铜鼓和2件南哈坡铜鼓。大岭坡铜鼓是1994年6月于广西田东县林蓬乡和同村大岭坡春秋晚期墓出土的，南哈坡铜鼓是1993年3月于广西田东县祥周乡联福村南哈坡战国早期墓出土的。依照蒋廷瑜先生的描述，3鼓有如下特征①。

大岭坡鼓面径34厘米、通高29厘米。鼓面中心突起，饰11芒太阳纹。胸腰间有两对小扁耳。腰上半部用绳索纹夹对三角纹纵分成格，下半部分别饰回纹、绳索纹各2道。南哈坡铜鼓是1993年3月于广西田东县祥周乡联福村南哈坡战国早期墓出土的。第一鼓面径50厘米、通高32厘米。鼓面中心突起，饰不规则的16芒太阳纹。腰部由正、倒V字纹带纵分成空格，近足处有一周三叉纹和一周雷纹。第二鼓面径50厘米、通高37厘米。鼓面中心突起，饰短小杂乱的22芒太阳纹，芒外又有杂乱的晕圈，外围饰绳索纹。腰部有纵向的曲折纹分割的界格，近足处有一周勾连雷纹。

与蒋先生所描述的田东3鼓比较可知，迈熟铜鼓应该是非常接近万家坝型Ⅲ式铜鼓。时间上也应该是战国早期或略早一点。

依据《中国音乐文物大系·广东卷》编撰过程中对粤地60余县、市博物馆现藏出土铜鼓的普查结果来看，万家坝型铜鼓仅见迈熟铜鼓1件。它地处粤西雷州半岛，与广西以及越南、泰国等同样发现有万家坝型铜鼓的地区相邻，整体属于一个大的传播区。这个传播区就是胡振东先生所论述的"滇池区域的靡莫族中，有一支向东南方向迁徙，最后在广西的西北部定居下来。今天在广西西北部的西林、百色、田东县以及偏东的贵县，发现万家坝型铜鼓"所指的区域②。他认为该区域的东边便是创制和使用北流型、灵山型等两广型铜鼓的分布区，因为受到百越族西瓯文化的抵制而使万家坝型铜鼓停止东传了。虽然迈熟铜鼓非墓葬出土，但它在雷州半

① 蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999年，第49页。

② 胡振东：《云南型铜鼓的传播与濮人的变迁》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年，第148页。

岛被发现已经说明它是处于万家坝型铜鼓东南传播区的东缘。所以，就迈熟铜鼓而言，除了显示了形制、纹饰等具体的实物信息外，还应看到其空间文化信息——它是战国早期岭南地区瓯雒文化与西夷文化传播、交融的地标。

二、从古朴到写实

从战国中期开始，铜鼓就进入了一个新的发展时期。按庄礼伦先生的认识，铜鼓装饰艺术经历了童年期、青年期、中年期、晚年期的变化过程。以万家坝型铜鼓为代表的童年期稚拙、简朴，装饰还处于萌芽阶段；以石寨山型铜鼓和早期东山型铜鼓为代表的青年期则把再现、表现装饰艺术推向高峰，装饰写实、逼真；以东山型铜鼓、冷水冲型铜鼓、北流型铜鼓、灵山型铜鼓为代表的中年期各显其风范，重形体美；以麻江型铜鼓和西盟型为代表的晚年期又回复了重再现、重表现、重装饰的风格。[①] 写实风格就是重再现、重表现的石寨山型铜鼓纹饰的鲜明特征，而这种特征自西南蔓延开来，往东南一直辐射到岭南地区。粤地可见的石寨山型铜鼓有2件，其余均见于桂地。

现藏于中国历史博物馆的西林普驮铜鼓，属于西汉时期的石寨山型铜鼓[②]，于1972年在广西西林普驮铜鼓墓葬出土，1989年广西壮族自治区博物馆拨交。此墓葬是用铜鼓作葬具的“二次葬”古墓，为西汉早期墓葬。发掘时，4件铜鼓互相套合，内装骨骸，埋在地下。此鼓（281号）底口向上，承放着其他3鼓，通体布满绿锈，所有纹饰均模糊不清。但同出同式的另1件铜鼓（280号）的纹饰清晰可见。从其形制与纹饰来看，近似云南省石寨山和江川李家山古墓群中的早、中期墓所出的铜鼓，因此定为西汉前期之器。该鼓通高49.5厘米、面径72.0厘米、胸径84.0厘米、足径82.0厘米。鼓面小于胸而大于腰，胸部最大径偏上，腰足之间有凸棱，足微外侈。胸腰之间有绳纹扁耳两对。鼓面太阳纹14芒，芒间饰斜线三角纹。双弦分晕，略见栉纹、圆圈纹等，其余锈蚀不清。胸肩有羽人划船纹，腰部由栉纹、斜线纹带划分成12格，每格上部饰一翔鹭，下部饰二羽

① 庄礼伦：《浅谈东南亚古代铜鼓装饰艺术》，见《铜鼓和青铜文化的新探索》，南宁：广西民族出版社，1993年，第86页。

② 广西壮族自治区文物工作队王克荣、蒋廷瑜：《广西西林县普驮铜鼓墓葬》，《文物》1978年第9期，第43~51页。见袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第103页。

冠舞人。足部无纹饰，足边有6钻孔，嵌贴柿蒂形花钉。另一只西林280号鼓[①]通高52.0厘米、面径77.5厘米、胸径85.6厘米、腰径71.0厘米、足径90.0厘米。鼓面13晕，太阳纹16芒，芒间饰斜线三角纹，第2~4晕为勾连点纹带，第5晕为勾连云纹，第6晕素，第7晕饰20只翔鹭，第8~13晕为勾连点纹、锯齿夹勾连圆圈纹。胸上与腰下饰点纹、锯齿纹夹勾连圆圈纹，胸中部饰6组船纹，每组船纹有8~11人，皆项髻。船间有鹭鸶和鱼。腰分12格，每格又分上下两层，上层饰鹿，下层饰舞人。

罗泊湾10号鼓[②]出土于广西贵县罗泊湾汉墓。面径56.3厘米、通高36.8厘米、胸径63.6厘米、腰径50.9厘米、足径67.4厘米。辫纹小扁耳两对。鼓面中心饰[③]芒太阳纹，芒间饰斜线三角纹。以单弦分12晕。第2~4晕为点纹夹同心圆纹，第5晕为变体勾连雷纹、绳纹，第6晕素，第7晕饰翔鹭，第8~12晕和胸上部、腰下部均饰点纹、锯齿纹夹同心圆纹。胸部饰6组船纹，每船6人。船间有鹭、枭、龟。腰部纵向分10格，其中8格饰舞人2~3名。

现藏于广州市博物馆的3·796铜鼓属于西汉时期的石寨山型铜鼓[③]。该鼓保存完好，色泽褐色，通体光滑，为频繁演奏的实用器。通高24.6厘米、面径31.8厘米、足径40.3厘米。鼓面中心饰10芒太阳纹，芒不出晕，纹饰漫漶。以双弦与三弦分5晕，主要纹饰有锯齿纹、圆点纹、生肖纹、栉纹等。鼓面不出沿。自鼓沿开始，鼓肩膨凸，鼓胸缓缓内收至腰部。腰直下，至鼓腹逐渐外扩，并以一条凸棱与足部分开。扩足，足素面。鼓身以双弦与三弦分晕，肩胸多饰锯齿纹、栉纹、竞渡纹。竞渡纹场面壮观，形态写实。腰部以纵向弦纹分割成多个素面区间，三弦间又饰圆点纹。每组纵向弦纹又以二弦分出2列，每列饰锯齿纹，二弦间饰乳钉纹。胸腰间以十字形铸对称扁鼓耳2对，一耳失，耳饰辫纹。腹部以三弦分4晕，内饰锯齿纹，三弦间饰乳钉纹。一面自鼓沿至足底可见一条垂直的合缝。该鼓纹饰精美，做工讲究，属石寨山型铜鼓之精品。

① 蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999年，第53页。

② 蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999年，第54页。

③ 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第122页。



图 3-2 羽人船纹铜鼓

在纹饰上，广州市博物馆的 3·796 铜鼓、广西贵县罗泊湾 M1：10 号鼓与西林普驮铜鼓甚为相似，这种装饰是石寨山型铜鼓的常见纹饰。它们的主要特点是鼓面、胸部及腰部均设置主晕。鼓面从太阳光芒的普照衍生开来，以翔鹭为代表纹饰，胸部以划船纹为代表纹饰，腰部以杀祭仪式或羽旌乐舞为代表纹饰。不仅如此，这种装饰在南越王墓铜提筒上也有鲜明的体现，南越王墓铜提筒筒身有 3 组纹饰，均以勾连菱形纹为主，上下缀以弦纹、点纹和锯齿纹饰。器腹中部设置主晕，上饰羽人船 4 只，首尾相连。船身修长呈弧形，两端高翘像鹢首鹢尾。首尾各竖 2 根祭仪用的羽旌，船头两羽旌下各有 1 水鸟。中后部有 1 船台，台下置 1 鼎形物。中前部竖 1 长杆，杆上饰羽纛，下悬木鼓。每船羽人 5 人，均饰长羽冠，冠下有双羽翼，额顶竖羽纛，细腰，下着羽毛状短裙，跣足。有祭祀主持。船台前 3 人。第 1 人亦左手持弓，右手执箭；第 2 人坐鼓形座上，左手执短棒击鼓，右手执一物。第 3 人（紧靠船台者）左手执 1 裸体俘虏（俘虏长发），右手持短剑。在一处祭台之下有铜鼓 4 面，船尾 1 人划桨。每只羽人船饰以水鸟、海龟、海鱼。

三、社会换形与文化追随

无论是翔鹭、划船、杀祭还是羽旌乐舞，它们给人最直接的感受就是

逼真，在艺术表现上追求的是原始性和真实性，而这种原始性和真实性直接来源于西瓯、骆越民族的现实生活。实际上，这恰恰反映了战国中期至东汉时期西南、岭南土著民族的审美习俗，即“重生活再现、重自然真实、重艺术的来源”。

从前面论及的岭南早期乐钟可知，先秦时期中原地区先进的经济、文化资源已逐步渗透至岭南地区。早在南越国之前，岭南就有南越、西瓯、骆越三大民族，《史记·南越列传》记载有“高后崩，即罢兵，（赵）佗因此以兵威边，财物赂遗闽越、西瓯、骆（越），役属焉”。秦始皇三次发兵南征，迁民谪戍，开启汉越杂处之端。南越国汉化统治近百年，文化融合波及桂林郡的西瓯人。汉武帝重划郡县后，郁林、苍梧等地的少数越人也与汉人一样成为编户齐民。虽然此前的民族融合与汉化进程出现中快西缓的局面，但已经表明当时的岭南地区正在发生社会形态上的转换，即由原始部落社会向早期封建社会进化。张岳松的《琼州府志》（卷二九）中提及，东汉时期伏波将军“往来海南，抚定珠崖，调立域郭，置井邑”，在古骆越人的生活区域建立起封建统治秩序。[1]《后汉书·南蛮西南夷列传》载：“锡光为交趾任延九真，于是教其耕稼，制为冠履，初设媒聘，始知婚娶。建立学校，导之礼义。”他与其后的马援均着力进行社会改革，在骆越地区推广汉族文化，改革旧俗，推动了当地的社会经济文化发展。

经过历代中原将领的整治，岭南西瓯、骆越族人逐渐适应相对稳定的生活，并以半自然半开发的特有方式形成社会群体，这是他们由原始生存方式向封建社会逐渐过渡的重要转型期。随着社会形态的转变，音乐艺术成为这一转变的客观反映。一方面，普照大地的太阳、高空飞翔的鹭鸟代表着人们生活所必需的和平环境，划船、水袅代表着南方民族靠水生存的渔猎生活，牛是农耕生产方式的象征，而砍牛和羽旌乐舞又是祭祀、欢庆活动的写照；另一方面，这些生活画面被装饰在铜鼓上就充分说明，铜鼓除了作为乐器外，还被作为古人心灵沟通的渠道与精神寄托，并通过铜鼓乐声让这种沟通得以实现。总而言之，从汉代开始，铜鼓已真正成为西南少数民族的文化象征。

---

① 李权时等主编：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，1993年，第560~561页。

第二节 硕形铜鼓与权力意识

学术界已普遍认同“濮人创造铜鼓”的观点了，正如林邦存先生所说的，“云南濮人创造的南方铜鼓是濮人或其先民在长期使用土鼓这种乐器的过程中，并在掌握了青铜冶铸技术之后创造出来的”①。从西汉开始，西南、岭南地区的少数民族对铜鼓的喜爱程度逐渐加深，铜鼓传播路径越来越多，而且逐渐将各族属的习俗、信仰结合起来，这一切又都是通过民族的交往、迁徙及融合等多种方式来完成的。因此，铜鼓的分布地域就越来越广，从云南到整个西南，进而到中国南方以及东南亚诸国。就岭南地区而言，从两汉之际至隋唐时期逐渐发展出三种硕形铜鼓，它们是北流型铜鼓、冷水冲型铜鼓和灵山型铜鼓。它们不但有自身的族属关系与地域特点，还有其自身的形制特征。笔者以为，这些关系、特点除了与所属民族的生产、生活与习俗信仰密切相关外，还与各民族的封建化进程及历代政府对岭南少数民族的管治制度有关。

一、三种硕形铜鼓

笔者以广东为考察区域，对该地区出土的汉唐铜鼓作了全面的调查与整理。其结果显示，光是有明确出土地点并入藏各县、市博物馆的汉唐硕形铜鼓就不下40件，如果再加上全省各博物馆收藏的出土地点不明确的铜鼓就更多了。这里精选其中的17件，并列出它们基本的形制数据（见表3-1），以便了解其“硕形”特色与彼此的关系。

① 林邦存：《试论濮人先民的土鼓及其与南方铜鼓的关系》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年，第140页。

表 3-1　粤西地区出土大铜鼓（精选）形制数据一览表[①]

（单位：厘米　千克）

名称	藏地	类型	时代	通高	面径	足径	重量
信宜横源铜鼓	信宜市博物馆（总 308、分 0605）	北流型	汉	62.0	106.0	103.0	—
信宜到永村铜鼓	信宜市博物馆（总 528、分 0617）	北流型	汉	63.0	113.3	113.0	—
信宜蛇铳岗铜鼓	信宜市博物馆（总 526、分 0615）	北流型	汉	59.2	102.0	103.5	—
廉江狗屎坟岭铜鼓	廉江市博物馆（K0001）	北流型	汉	70.0	121.0	121.0	175.0
信宜旺沙铜鼓	湛江市博物馆（E0076）	北流型	汉	56.4	95.4	94.5	—
高州尚文水库铜鼓	高州市博物馆（GZ0001）	北流型	汉	52.0	92.0	92.0	—
雷州覃典铜鼓	雷州市博物馆（总 A433 ~ R433 分 A0050）	北流型	汉	43.5	77.5	76.8	77.0
郁南龙塘村铜鼓	郁南县博物馆（0012）	北流型	汉	46.0	79.0	79.0	—
德庆九冲背山铜鼓	德庆县博物馆（C004）	北流型	汉	44.4	77.5	80.0（残）	—
阳东周亨铜鼓	阳江市文化广电新闻出版局	北流型	东汉中晚期	82.0	142.0	142.0	—
灵山帽岭铜鼓	广东省博物馆（C97）	灵山型	东汉	45.5	79.7	80.0	—
廉江灵山型铜鼓	湛江市博物馆（E0073）	灵山型	汉	38.5（残）	81.0	74.0	—
灵山绿水铜鼓	广东省博物馆（C1）	灵山型	东汉	48.8	80.1	—	48.0

① 表中资料均来自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年。

（续上表）

名称	藏地	类型	时代	通高	面径	足径	重量
冷水冲型铜鼓①	广东省博物馆（C15）	冷水冲型	汉	38.0	57.9	—	25.0
冷水冲型铜鼓	广东省博物馆（C7）	冷水冲型	汉	62.8	94.0	92.8	77.0
冷水冲型铜鼓	广东省博物馆（C109）	冷水冲型	汉	65.0	88.0	85.0	—
新会铜鼓	新会市博物馆（01954/G0041）	冷水冲型	三国	41.0	61.0	60.0	—

以上精选的17件铜鼓分属3种类型，北流型铜鼓10件，灵山型铜鼓3件，冷水冲型铜鼓4件。其中北流型铜鼓是广东省境内唐代以前最为流行的一种铜鼓，数量最多，除了为数不多的灵山型铜鼓和冷水冲型铜鼓外，其余绝大多数均为北流型铜鼓。它们的相互关系可通过上表反映出来。

第一，这些硕形铜鼓均为出土所得。信宜横源铜鼓是1965年7月于横源小学建校时出土的，且该鼓保存基本完好，仅足间约有1/4处残缺。信宜到永村铜鼓是1994年5月于信宜水口镇到永村出土的，该鼓足间3/4处已残缺，余部大致完整。信宜蛇铳岗铜鼓是1992年11月于信宜东镇尚文水库蛇铳岗出土的，该鼓保存完好。廉江狗屎坟岭铜鼓是1982年8月于廉江市石城镇飞鼠田狗屎坟岭出土的，该鼓保存完好。信宜旺沙铜鼓是1978年1月于信宜县池垌公社旺沙大队出土的，该鼓腰间有1个高17.0厘米、宽13.0厘米的裂口。高州尚文水库铜鼓是1961年于高州县尚文水库工地出土的。雷州覃典铜鼓是1989年于雷州市英利镇覃典村出土的，该鼓保存完好，通体略存泥芯。郁南龙塘村铜鼓是1975年于郁南县东坝龙塘村出土的，大致完好，仅足间有残缺。德庆九冲背山铜鼓是1991年于德庆九市镇江咀村九冲背山出土的。阳东周亨铜鼓是2009年4月于阳江市阳东县大八镇周亨村出土的东汉中晚期北流型铜鼓，保存完好，色泽泥黄，间杂多处绿锈。②

---

① 广东省博物馆馆藏的C15铜鼓被界定为石寨山型铜鼓，为保持与馆藏资料的一致，笔者按此界定将鼓收入了《中国音乐文物大系·广东卷》。然而，从该鼓的形制特征判断，它更接近冷水冲型铜鼓，仅体形偏小一些，笔者认为，它应该算早期的冷水冲型铜鼓。

② 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第124～127页，140页。



图 3－3　信宜横源铜鼓

灵山帽岭铜鼓（C97）是 1964 年于灵山县三海公社新洞大队帽岭出土的，另一只灵山绿水铜鼓（C1）是 1962 年于灵山县原绿水公社绿水村出土的。廉江灵山型铜鼓①是 20 世纪 50 年代于廉江县出土的汉代灵山型铜鼓。



图 3－4　廉江灵山型铜鼓

3 件现藏于广东省博物馆的冷水冲型铜鼓（C15、C7、C109）未能查到出土地点。新会铜鼓②是三国时期铸造的器物，于明代被新会县令陶鲁

① 何纪生：《介绍广东灵山县出土的古代铜鼓》，《考古》1963 年第 1 期，第 56 页。杨耀林：《广东发现的带铭文铜鼓》，《考古》1982 年第 1 期，第 79～84 页。

② 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系 · 广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 141 页。

在广西平叛时缴获。



图 3-5　冷水冲型铜鼓 C109

将这些铜鼓的出土资料与广西大量硕形铜鼓资料结合起来考察，在地域上，一直铸造并使用着这些铜鼓的民族主要分布于粤西的信宜、高州、廉江、湛江、雷州、郁南、德庆等地，以及桂东南的玉林、钦州、藤县、桂平、平南等地。三国时万震《南州异物志》载："交广之界民曰乌浒，东界在广州之南，交州之北。"① 说明使用这些铜鼓的人是乌浒人，乌浒位于广州之南，交州之北，即今天的粤西与桂东南部。乌浒是岭南西瓯、骆越人的后裔，之后多以俚僚称之②。《隋书》载："其俚人则质直尚信，诸蛮则勇敢自立"，信宜古称窦州，"谷熟时……男女盛服椎髻徒跣，聚会作歌"。蒋廷瑜先生就阳东周亨铜鼓的发现推断，东汉中晚期阳江区域呈现的是俚人文化，当地主要聚集两大家族：冯氏家族和宁氏家族。由于宁氏家族的铜鼓一般是灵山型，所以周亨铜鼓应该属于冯氏家族③。

---

① 《太平御览》卷七八六"乌浒"引《南州异物志》，北京：中华书局，1960 年，第 3480 页。

② 胡守为著：《岭南古史》，广州：广东人民出版社，1999 年，第 246~254 页。

③ 《广东新闻》，《广州日报》2009 年 6 月 22 日。

第二，这些铜鼓的通高多在40厘米以上，北流型铜鼓多超过45厘米。晋人裴渊《广州记》载："俚獠贵铜鼓，唯高大为贵，面阔丈余方以为奇。"廉江狗屎坟岭铜鼓就是全国出土的十大铜鼓之一。它是广东省迄今为止出土的最大的一面铜鼓。廉江古属百越族聚居之地。至今在石城、营仔、塘蓬等地已出土各类铜鼓11面北流型大铜鼓。从全国出土的铜鼓来看，周亨铜鼓位居第三，体形仅次于广西壮族自治区博物馆藏的101号铜鼓（直径165厘米）和上海市博物馆藏6597号铜鼓（直径145厘米、高78.8厘米）。这些正好印证了当时的记载。岭南铜鼓的实物资料表明，铜鼓乐器的这一硕形趋势一直保持到唐代，唐《岭表录异》载："蛮夷之乐，有铜鼓焉"、"击之响亮，不下鸣鼍"。

虽然三种铜鼓均有面径宽大、侧面弧度平缓、肩胸微凸、阔足、胸腰有凹弧与对称圆耳饰、腰足有突棱等特点，但又体现出各自的特色，给人的感觉也迥然不同。北流型铜鼓雄壮威严，灵山型铜鼓敦厚温和，冷水冲型铜鼓高挑秀美。这应该是不同族属之间所特有的审美差异所造成的，却留给我们无限的遐想。

现在仍可见保存于粤中、粤东的北流型铜鼓，其各方面的特点均与粤西北流型铜鼓一致。它们属于传世品，如唐代出土于高州的南海神庙北流型铜鼓即属此类，足见它们昔日在粤地备受青睐，地位显赫。不仅如此，现在仍可见到保存于南方各省的汉代至隋唐时期的3种大铜鼓，如湘西蛙饰铜鼓①、宜宾铜鼓②、湖北蛙饰铜鼓③等，它们多为汉代以后的乐器，或出土或传世，均于魏晋后在南方各地使用。现在看来，不管是使用人的迁徙还是铜鼓本身的流传，虽然其传播途径和方式仍有待探索，但它们在南方越人诸族中大量流传却是事实。

二、多样装饰与自然崇拜

作为乐器的铜鼓，其装饰不但是一个不该回避的工艺艺术问题，更是一个与铜鼓乐密切相关的问题。因为它们暗示着铜鼓乐音奏响的目的，指示着铜鼓乐演奏的功能与场合，引领着铜鼓族属群体的心灵世界。三种硕形铜鼓将这些凝重的装饰作了比以往更全面的诠释，我们从粤西地区出土

---

① 傅聚良：《湖南省博物馆馆藏铜鼓》，《江西文物》1990年第3期。

② 兰峰：《四川宜宾出土铜鼓》，《考古》1983年第12期。

③ 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第101~102页。

的硕形铜鼓（精选）的具体装饰特征（见表3－2）中足以领略到铜鼓铸造者及族属群体那种严谨、细致的态度及其崇高、虔诚的信仰。

表3－2 粤西地区出土大铜鼓（精选）装饰特征一览表[①]

（单位：厘米）

名称	鼓面中心纹饰	鼓面纹饰（晕圈及纹饰）	雕塑（只数、方向及长宽高）	侧面纹饰
信宜横源铜鼓	8芒太阳纹	3弦9晕 云雷纹与菱纹	4只青蛙 逆时针方向 4.9×3.0×2.9	3弦45晕 云雷纹与菱纹 耳饰绳纹
信宜到永村铜鼓	8芒太阳纹	3弦5晕 云雷纹与菱纹	6只青蛙 3逆3顺两两相对 6.0×3.3×2.8	云雷纹与菱纹 耳饰绳纹
信宜蛇铳岗铜鼓	8芒太阳纹	2弦与3弦分9晕 云雷纹与菱纹	4只青蛙 逆时针方向 4.8×2.5×2.0	3弦38晕 云雷纹与菱纹 耳饰绳纹
廉江狗屎坟岭铜鼓	8芒太阳纹	3弦7晕 云雷纹	6只青蛙 3逆3顺两两相对	3弦25晕 云雷纹 耳饰绳纹
信宜旺沙铜鼓	8芒太阳纹	3弦8晕 云雷纹与菱纹	6只青蛙：4大2小，其中2对累蹲蛙。 3逆3顺两两相对	3弦33晕 云雷纹与菱纹 耳饰绳纹
高州尚文水库铜鼓	8芒太阳纹	3弦6晕 云雷纹	4只青蛙 顺时针方向	3弦35晕 云雷纹 耳饰绳纹
雷州覃典铜鼓	8芒太阳纹	3弦7晕 云雷纹与菱纹	4只青蛙 逆时针方向	3弦24晕 云雷纹与菱纹 耳饰绳纹
郁南龙塘村铜鼓	8芒太阳纹	3弦8晕 凸弦纹与菱纹	4只青蛙 2逆2顺两两相对 3.4×1.9×1.7	3弦31晕 凸弦纹与菱纹 耳饰绳纹
德庆九冲背山铜鼓	8芒太阳纹	3弦与2弦分7晕 云雷纹	4只青蛙 2逆2顺两两相对 4.0×2.0×1.5	3弦33晕 凸弦纹与菱纹 耳饰绳纹

① 表中材料均来自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年。

（续上表）

名称	鼓面中心纹饰	鼓面纹饰（晕圈及纹饰）	雕塑（只数、方向及长宽高）	侧面纹饰
阳东周亨铜鼓	8 芒太阳纹	3 弦 11 晕 云雷纹、菱纹及钱纹	6 只青蛙 3 逆 3 顺两两相对 5.3×2.8×3.0	3 弦 55 晕 云雷纹与菱纹 耳饰绳纹
灵山帽岭铜鼓（C97）	10 芒太阳纹	四出钱纹、钱纹、蝉纹、游旗纹、骑士纹、水波纹、四瓣纹、垂叶纹	3 组累蹲蛙与 3 只蹲蛙相间，逆时针方向排列	四出钱纹、钱纹、蝉纹、游旗纹、骑士纹、水波纹、四瓣纹、垂叶纹 耳饰叶脉纹
廉江灵山型铜鼓	9 芒太阳纹	2 弦 17 晕 钱纹、席纹、草花纹、鸟纹、结带纹	3 组累蹲蛙与 3 只蹲蛙相间，逆时针方向排列	2 弦 20 晕，垂叶纹、结带纹、钱纹、凤鸟纹、水波纹、草席纹、游旗纹、叶脉纹 耳饰绳纹
灵山绿水铜鼓（C1）	10 芒太阳纹	2 弦分 14 晕 钱纹、四瓣纹、菱形纹、游旗纹、骑士纹、垂叶纹	4 组累蹲蛙与 2 只蹲蛙，逆时针方向排列	1、2、3 弦分 16 晕，席纹、花纹、游旗纹、古钱纹、骑士纹 耳饰叶脉纹
冷水冲型铜鼓（C15）①	12 芒太阳纹	1 弦 8 晕 翎眼纹、凸弦纹、同心圆纹、栉纹。主晕为变形羽人纹和变形翔鹭纹、定胜纹	4 只蹲蛙，逆时针方向排列	栉纹、同心圆纹 耳饰叶脉纹
冷水冲型铜鼓（C7）	12 芒太阳纹	25 晕 蝉纹、栉纹、同心圆纹、叶脉纹、菱形纹、骑士纹、鸟纹、翎眼纹	4 只蹲蛙，逆时针方向排列	叶脉纹、栉纹、同心圆纹、垂叶纹 耳饰叶脉纹

① 广东省博物馆馆藏的 C15 铜鼓被界定为石寨山型铜鼓，为保持与馆藏资料的一致，笔者按此界定将该鼓收入了《中国音乐文物大系·广东卷》。然而，从该鼓的形制特征判断，它更接近冷水冲型铜鼓，仅体型偏小一些，笔者认为，它应该算早期的冷水冲型铜鼓。

（续上表）

名称	鼓面中心纹饰	鼓面纹饰（晕圈及纹饰）	雕塑（只数、方向及长宽高）	侧面纹饰
冷水冲型铜鼓（C109）	12 芒太阳纹	25 晕 蝉纹、栉纹、同心圆纹、叶脉纹、菱形纹、骑士纹、鸟纹、翎眼纹	4 组累蹲蛙，逆时针方向排列	叶脉纹、栉纹、同心圆纹、骑士纹、菱纹、水波纹、垂叶纹、翎眼纹 耳饰叶脉纹
新会铜鼓	12 芒太阳纹	1 弦 20 晕 齿纹、栉纹、同心圆纹、人字纹、菱纹、游旗纹、翔鹭纹、翎眼纹	4 只大立蛙，4 位骑士对称铸于其中两对大立蛙之间，均作逆时针方向排列	1 弦 29 晕，栉纹、圆点纹、游旗纹、竞渡纹、斜线纹、网格纹、垂叶纹、翎眼纹为主 扁耳饰人字纹，圆耳饰辫纹

表 3－2 中鼓面与侧面均有多种纹饰，它们不像早期铜鼓纹饰那样侧重写实，而是在保持原有具象物化的图案基础上加入了几何图形或线条。于是，原来反映自然、社会、生活的真实画面出现了似像非像、抽象写意的变形图案，原来着力于天地万物的布局拓展到阶级、心灵等细微层面。加上一贯被坚持的太阳纹和独具匠心的雕塑艺术，这些可能既出自审美需要又兼有社会的要求。

从纹饰上看，太阳纹是铜鼓鼓面中心的纹饰，从普遍意义上讲，它是铜鼓完全演变成打击乐器后最早出现的基本纹饰。无论是早期的万家坝型铜鼓、石寨山型铜鼓，还是北流型铜鼓、灵山型铜鼓、冷水冲型铜鼓，或晚期的麻江型铜鼓，各种类型铜鼓的鼓面中心均装饰太阳纹，这似乎是铜鼓铸造艺术中一个永恒不变的法则。用龙村倪先生的话说："太阳纹不仅是铜鼓所有装饰纹样的中心和重心，也是铜鼓作为乐器、礼器及权力重器最具崇拜、信仰及文化意义的标志。"① 装饰云雷纹是对天上雷公的敬畏和崇拜。自古湛江、玉林、钦州等地多雷雨。刘恂《岭表录异》载："雷州骤雨后，人于野中得石如黳石，谓之雷公墨。"宋代沈括在《梦溪笔谈》中也谈到："世传雷州多雷，有雷祠在焉，其间多雷斧、雷楔。"清代屈大

① 龙村倪：《铜鼓鼓面中心太阳纹的演变——兼谈越南东山鼓》，《台北故宫博物院院刊》1992 年。

均在《广东新语·铜鼓》中说道："雷人辄击之，以享雷神，亦号之为雷鼓云。雷，天鼓也，霹雳以劈历万物者也。以鼓象其声，以金发其气，故以铜鼓为雷鼓。"这些后期的描述说明此前的岭南少数民族一直将天雷作为天鼓声，奉天鼓为神圣之物，造铜鼓与天上雷鼓相呼应，而与之呼应的（北流型）鼓自然要饰云雷纹了。所以，作为乐器的铜鼓"首先并不是出于娱乐的需求，而是为了祭祀礼仪的需要"。还有如四出钱纹、古钱纹、蝉纹、骑士纹、水波纹、四瓣花纹、垂叶纹、齿纹、栉纹、同心圆纹、人字纹、菱纹、游旗纹、翔鹭纹、翎眼纹等都很难与某些自然或社会生活画面联系起来，更多的是在抒发人们的美好愿望与揭示心灵的某种寄托。

从绘画角度看，原来的祭祀题材仍然受到重视，只是演化成更意象化的形态和更深邃的寓意。例如，翔鹭、牛、砍牛图、船纹或是竞渡图、乐舞图等的结构布局与形态设计都保持着或多或少的层次感，即由生产到生活，由娱乐到仪式，进而由物质世界到精神世界。这也许就是装饰艺术着意转型的真正目的。铜鼓乐声响起之时就是跨越层次、实现愿望和传递心灵寄托之时。

最值得关注的是三种硕形铜鼓的雕塑艺术，其中最重要的内容就是蛙饰。从上表17件铜鼓的鼓面雕塑可知，三者都有青蛙图饰。北流型铜鼓有"4只：逆时针"、"6只（两两相对）：3逆3顺"、"6只（4大2小、两两相对）：3逆3顺"、"4只：顺时针"和"4只（两两相对）：2逆2顺"五种排列方式；灵山型铜鼓有"12只（3组累蹲蛙与3只蹲蛙相间）：逆时针"和"10只（4组累蹲蛙与2只蹲蛙）：逆时针"两种排列方式；冷水冲型铜鼓有"4只：顺时针"、"4组累蹲蛙：逆时针"、"4只：逆时针"和"4骑士与4蛙相间：逆时针"四种排列方式。每一种排列方式都是精心设计、独具匠心，是什么原因让使用铜鼓的民族对青蛙如此重视呢？是什么引导着古人的思维呢？青蛙俗称田鸡、蚂蚜，清代李调元《南越笔记》卷十一记载："蚜，蛤之属。谚曰：'蟾蜍、蛤、蚜'。三者形状相似，而广州人惟食蛤，不食蟾蜍、蚜。"[①] 在神话传说中，青蛙是天公的少爷，是雨的"使者"，青蛙鸣叫是下雨的前兆。有的学者认为，铜鼓饰青蛙与祈雨有关。青蛙在东南亚古老民族的心目中，是可以召唤雨水的神秘动物。所以，青蛙受到许多民族的重视，有的甚至把它视为图腾来崇拜。[②]

---

① 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典》（中），武汉：湖北辞书出版社，成都：四川辞书出版社，1996年，第2843页。

② 蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999年，第165页。

在壮族地区有“蚂蜗节”，在“蚂蜗节”的集体祭祀仪式中，人们正是基于将铜鼓作为雷神的象征的信念，而将铜鼓陈列在青蛙祭台旁的显要位置。首先由“卜”同时向青蛙和铜鼓虔诚敬酒，让它们一道接受祭礼，然后才进行其他仪式。跳蚂蜗舞时，也必定安排在铜鼓与青蛙面前举行。在安置好“蚂蜗轿”后，在轿前悬挂两面大铜鼓，才在它们的正前方跳起歌颂青蛙和拜祭铜鼓的舞蹈。[①] 累蹲蛙就是大蛙背上再饰铸一小蛙。在青蛙王国里，大蛙是雌蛙，小蛙是雄蛙。每年春夏之交是青蛙的生殖时期，人们可以在近水边的草丛中看到雄蛙伏于雌蛙的背上完成产卵排精过程。[②] 所以，饰铸累蹲蛙实际上是一种生殖崇拜，象征着部族生命的生生不息。

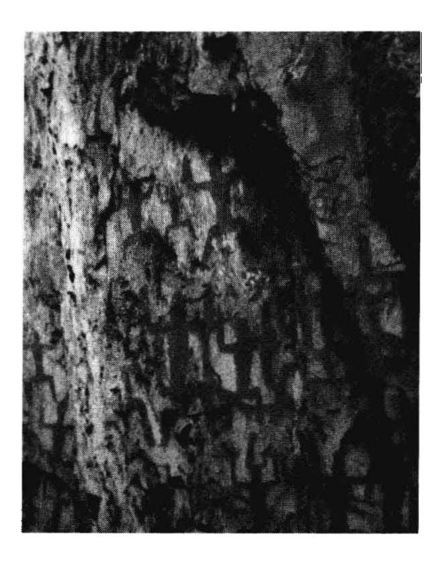


图3-6　广西宁明花山岩画

可以肯定的是，铜鼓上的其他装饰同样具有很多传说和来历，反映了古人对生活怀着美好愿望和对自然万物及祖先的无限敬仰，就像已发现的大量铜鼓或如广西宁明花山岩画的铜鼓乐祭祀场面[③]一样，留给我们的只有最终的成品。今天，即使我们用再多的文字也难以对其作出全面的解释。但通过研究铜鼓的装饰，我们可知：铜鼓是一种文化内涵极为丰富的

① 金涛：《图腾舞蹈文化的遗韵》，见《壮族舞蹈研究》，南宁：广西人民出版社，1988年。

② 蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999年，第165页。

③ 陈远璋：《左江岩画铜鼓图像的初步探讨》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年，第198页。

乐器，它是南方土著民族生命的灵魂，是他们生活的一部分。它可以抑声，但不能无形；它讲究仪式在先，音乐随行。作为乐器，它是最奇特、最神秘的种类之一。

三、政治背景与权力意识

如果将三种铜鼓的硕形特性看成是汉唐时期南方土著民族的一种文化发展趋势，那么，这种文化趋势必定孕育于一种相应的社会与政治环境当中。具体地说，只有在特定的历史时期与特定的地域环境下才能产生这种文化认同。那么，在中央集权的封建社会里，汉唐时期的岭南地区，特别是乌浒、俚、僚民族居住的粤西、桂东南地区在政治体制和社会秩序方面与中央政府是何种关系呢？事实上，历代封建王朝的政治势力一直难以深入岭南少数民族聚居区，故只好采取“以其故俗治”的权宜之计。因而俚、僚的社会性质并未发生突变，仍处于封建社会前的发展阶段。直至隋代，粤西的郡县制度还很不健全，甚至徒有其名。《汉书·贾捐之传》记载：“骆越之人……与禽畜无异，本不足郡县置也。”《广州记》云：“诸县自名不骆将，铜印青绶，即令之长也。”书中还反映了粤西多是俚、僚部落首领的世袭领地，朝廷派来的官吏，因是“他乡羁旅”，所以“号令不行”，甚至有的官吏贪虐无道，使“诸俚僚多有亡叛”。为了息事绥边，使少数民族顺服，封建统治者采取了“树其酋长，使自镇扶”、以蛮夷治蛮夷的“羁縻”政策。羁縻是指人把缰绳套在牛马身上而并不捆死，以便驾驭，以此比拟统治者不用僵硬的办法，而是用比较柔和的办法来管理少数民族。直到唐代，封建统治者对俚人都是“羁縻而已，未能制服其民”。蛮夷稍稍内附，“即其部落列置州县，其大者为都督府，以其首领为督刺史，皆得世袭”。两晋南北朝时期，封建统治者先后在桂东北一带地区置吏奉贡以加强统治。例如，《宋书》卷三记载：“始安公封荔浦县侯，食邑百户。”受封一事反映了该地区已产生了封建主义因素。唐代时在政治制度上实行的羁縻州制，虽达到了对岭南诸民族统治和控制的目的，但首领“虽贡赋，版籍多不上吏部”。①

这些少数民族首领在政治、经济上有相对的独立性，如同商周时期中原的奴隶主阶层一样有着他们的特权。

晋人裴渊《广州记》载：“俚獠贵铜鼓，唯高大为贵，面阔丈余方以

① 李权时等主编：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，1993年，第568页。

为奇。初成，悬于庭，克晨置酒，招致同类，来者盈门，其中富豪子女，以金银为大钗，执以扣鼓竟，留遗主人，名为铜鼓钗。风俗好杀，多构仇怨，欲相攻击，鸣此鼓集众，到者如云，有是鼓者极为豪强。”

《隋书·地理志》载：“其俚人则质直尚信，诸蛮则勇敢自立，皆重贿轻死，唯富为雄。……诸僚皆然，并铸铜为大鼓。”

《隋书·地理志》又载：“欲相攻，则鸣此鼓，到者如云。”表明铜鼓在战争中的作用，此外，铜鼓还有报警、祭祀、驱逐猛兽、镇压邪魔以及娱乐等功能。清代屈大均在《广东新语》记载的潮州畲歌中写道：“农者每春时，妇子以数十计，往田插秧，一老挝大鼓，鼓声一通，群歌竞作，弥日不绝。”然而，就硕形铜鼓而言，俚、僚人铸造它们，更主要的还在于显示权势，所谓“有鼓者，号为‘都老’，群情推服”。

俚、僚视铜鼓为财富与权力的象征。俚、僚、乌浒应该是先秦百越中的南越、西瓯、骆越的延续，只是相同地域不同称谓而已。作为万物源泉的太阳被装饰在铜鼓鼓面的中心，世间万物在其光芒照耀下滋生繁衍，这正是以自然之法寓意阶级教条、社会之法的做法！

因此，作为土著少数民族社会中的硕形铜鼓，既是乐器，更是重器、贵器和礼器。

第三节　小型铜鼓与铜鼓乐兴衰

像中原地区青铜编钟的发展一样，铜鼓也经历了由原始、古朴到威严、壮硕，进而到精致、实用的发展历程。岭南小型铜鼓的产生是与社会的发展和需求联系在一起的，是与岭南地区民族融合并逐渐封建化的历程联系在一起的。唐宋以来，中国南方少数民族中出现的小型铜鼓有麻江型铜鼓、遵义型铜鼓和西盟型铜鼓等种类，但在粤地盛行的却是麻江型铜鼓。实际上，它们曾一度在南方广大越民族地区的音乐舞台上扮演着重要的角色，又终因封建化政治与强势文化的冲击而退出了历史舞台。

一、粤地麻江型铜鼓的繁盛

现藏于广东省各大博物馆的麻江型铜鼓约有35面以上，这里精选其中18件保存完整的铜鼓（见表3－3），就其主要特征加以说明。

表3-3 广东各地现存麻江型铜鼓（精选）形制纹饰①

（单位：厘米）

名称	藏地	时间	形制数据（通高×面径×足径）	鼓面纹饰数量	侧面纹饰
十二生肖铜鼓	广州市博物馆（3·787）	南宋	27.0×50.3×50.4	单弦10晕9	单弦14晕6
游旗纹铜鼓	广州市博物馆（3·778）	宋元	26.8×47.0×47.5	单弦9晕6	单弦13晕7
麻江型铜鼓	广东省博物馆（C44）	明	26.8×47.7×47.3	单弦9晕7	单弦13晕7
汕头铜鼓	汕头市博物馆（3208-J512）	明	26.5×47.2×46.8	单弦9晕6	单弦11晕7
梅县铜鼓	梅县博物馆（790-2）	明	32.5×52.2×53.0	单弦10晕7	单弦13晕7
东莞铜鼓	东莞市博物馆（1）	明清	26.1×46.6×46.3	单弦13晕7	单弦9晕6
麻江型铜鼓	广东省博物馆（C75）	明	27.2×45.8×45.8	双弦8晕4	单弦10晕4
西山庙铜鼓	顺德市博物馆（B103·1）	明	27.4×49.8×48.5	单弦12晕6	单弦12晕7
西山庙铜鼓	顺德市博物馆（B103·2）	明	27.8×47.4×47.5	单弦9晕7	单弦13晕7
西山庙铜鼓	顺德市博物馆（B103·3）	明	28.0×50.0×49.5	单弦11晕5	单弦14晕7
麻江型铜鼓	深圳市博物馆（S821）	明	27.9×50.2×51.5	单弦11晕5	单弦13晕7
兴宁罗冈铜鼓	深圳市博物馆（S446）	明	28.4×51.3×52.6	双弦11晕6	单弦13晕7
惠州铜鼓	惠州市博物馆（505）	明	25.1×47.5×48.2	单弦8晕6	单弦11晕3
高州铜鼓	高州市博物馆（总0032）	明	28.5×52.0×50.0	单弦11晕7	单弦11晕6
成化十五年铜鼓	佛山市博物馆（34）	明	28.5×52.0×52.2	单弦11晕6	单弦13晕9

① 表中材料均来自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年。

（续上表）

名称	藏地	时间	形制数据（通高×面径×足径）	鼓面纹饰数量	侧面纹饰
汕头铜鼓	汕头市博物馆（3207－J511）	明	28.0×47.8×47.0	单弦9晕 7	单/双弦 12晕 6
东莞铜鼓	东莞市博物馆（2）	明清	26.6×48.5×48.2	单弦11晕 6	单弦10晕 5
湛江铜鼓	湛江市博物馆（B0141）	清	26.0×46.5×44.7	单弦9晕 7	单弦11晕 7

从表3－3所列的藏地、时间、形制数据及纹饰特点等方面的信息来看，18件粤地麻江型铜鼓表现出如下特征：

第一，这些铜鼓散藏于广东省各地的博物馆，其中除粤中的珠江三角洲最为集中外，东西两翼也较多，粤北相对少见。它们绝大多数为旧藏或传世品。明代器物最多，宋代与清代器物较少。

第二，体小、美观、精致、实用是这批麻江型铜鼓的外在特征。最大的梅县铜鼓通高32.5厘米、面径52.2厘米、足径53.0厘米，最小的惠州铜鼓通高25.1厘米、面径47.5厘米、足径48.2厘米。多数通高为26～27厘米，比宋以前的硕形铜鼓小了许多，比西汉时期的石寨山型铜鼓也要小。然而，它们在形制上鼓面宽大，胸肩膨凸，束腰侈足，不失美观。通体厚实，铸造规范，不失精致，讲究实用。

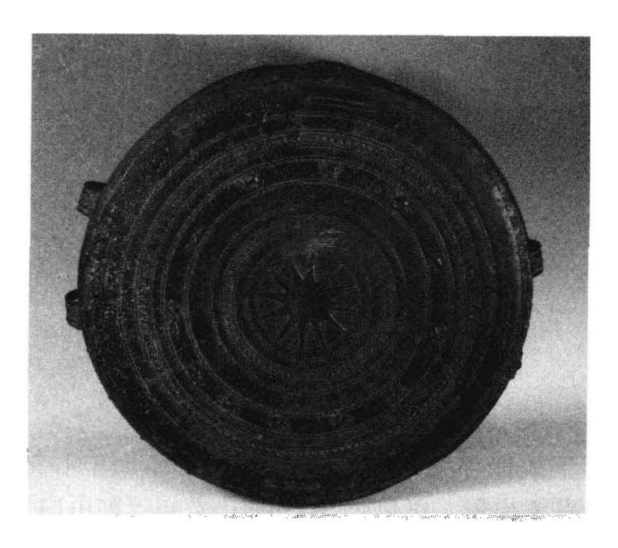


图3－7 十二生肖铜鼓鼓面

第三，纹饰多样化、注重表现性和生活化是这批麻江型铜鼓的纹饰特征。可以成化十五年铜鼓和顺德西山庙铜鼓为例。



图3-8　麻江型铜鼓

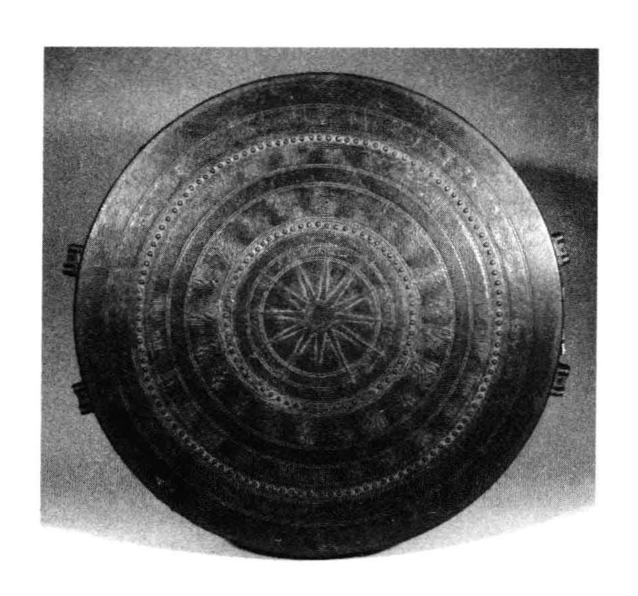


图3-9　汕头铜鼓鼓面

成化十五年铜鼓保存完好，重19.3千克。鼓面中心饰12芒太阳纹，芒间饰翎眼纹，芒不出晕。以单弦分11晕，晕间纹饰由内到外依次为漫漶铭文、海浪纹、乳钉纹、栉纹、游旗纹、两道素晕、栉纹、乳钉纹、海浪

纹和素晕。两道游旗纹和素晕。胸腰间饰弧形扁耳两对，耳边饰辫纹两道。腰间有凸棱一道，侧面以单弦分13晕，晕间纹饰自上而下依次为乳钉纹、海浪纹、如意纹、栉纹、素晕、栉纹、云头纹、海浪纹、素晕、雷纹、卷草纹、雷纹、垂叶纹。腰间突棱上有“成化十五年”的铭文。

顺德西山庙铜鼓亦为明代器物。保存完好，重19.8千克。鼓面中心饰12芒太阳纹，芒不出晕。以单弦分12晕，晕间纹饰由里至外依次为2道素晕、乳钉纹、漫漶卷草纹、栉纹、大游旗纹、栉纹、2道素晕、乳钉纹、海浪纹、素晕。腰间有凸棱一周。胸腰足间分12晕，自上而下依次为乳钉纹、3周海浪纹、素晕、栉纹、卷草纹、栉纹、雷纹、卷草纹、雷纹、垂叶纹。两侧面置对称扁耳两对，上饰辫纹。鼓面第6、7、8晕之间有铭文“弟子吴敬德敬送”。

鼓面中心设12芒太阳纹是此类鼓反映出来的普遍规律，18件铜鼓的鼓面中心均设置12芒太阳纹，且芒间统一饰翎眼纹，这是铜鼓繁盛期铸造规范的表现。在保留了以往铜鼓中如游旗纹、栉纹、雷纹、海浪纹、垂叶纹、辫纹等很多纹饰的同时，又增加了许多新的纹饰，如乳钉纹、如意纹、卷草纹等，铭文也是一种后出的装饰或记载。纹饰种类繁多，新增的纹饰与铭文更是来源于现实生活，反映出实用型铜鼓贴近社会实际的真实历史。

二、俚人汉化与铜鼓乐社会化

当我们在考察隋唐以前的硕形铜鼓时，其地域集中于粤西与桂东南，这里才是硕形铜鼓的大本营，虽然北流型铜鼓实际上已经涉及粤中和粤北等地区，但毕竟属少数。然而，自宋以后，麻江型铜鼓分布在广东全境，且数量增多。形成这种局面的原因仅仅是单一的传播，还是存在着复杂的文化背景呢？为什么在屈大均《广东新语》中记载的潮州畲歌也会提到铜鼓？要解释这一现象，首先得弄清楚岭南麻江型铜鼓的主要使用者，其次还需了解可能受影响的其他民族。

1. 粤东俚人与铜鼓

俚人是东汉至五代时生存于粤西、桂东、桂南及越南北部等地的一个民族。其先民是先秦时的西瓯、骆越人及汉代的乌浒、南越人。宋代出现的壮人和黎人，是俚人的后裔。谭其骧和饶宗颐两位先生认为俚人是“粤

东主人"①。俚人在史籍中，一开始写作"里"，东汉直至隋唐屡见于史籍，常与僚并称。古代俚人居住分布颇广，三国时万震的《异物志》载："俚在广州之南，地方数千里，往往别有村，各有长帅。"而《辞海》"俚人"条目也依据这些早期记载，指出古代俚人居住于粤西南、桂东南的原始地域。然而，自魏晋以后俚人的生活区域已大大扩展，往东延伸到粤东。这一历史可以从隋唐政权采取的"以夷制夷"、"以平僚乱"的平定、安抚策略中得到印证。《旧唐书》就有隋仁寿初高凉俚峒酋豪冯盎，征伐潮、成等"五州僚"有功，被拜为汉阳太守的记载。唐武德五年（622），粤东俚帅杨世略以潮、循二州之地，与冯盎同时降唐。所以，俚族不但是粤东土著，且势力强盛。作为粤地铜鼓的主要铸造者和使用者，俚人的东渐历程自然就是铜鼓的东渐历程，俚人的生活习俗也很自然地被铜鼓承载了下来。所以，当今天见到广东全境均有传世或出土或根本找不到来源的铜鼓时，恐怕不应该简单地理解为"从西南少数民族地区流传过来"这样的理由了。作为南越族的后裔，俚人生活的南粤大地保留使用铜鼓的习俗是非常正常的。

当然，还必须认识到的是，岭南各地俚人在南下的、先进的汉族文化影响下，除少数移入桂西外，大部分逐渐被同化。李权时先生指出："岭南少数民族的同化过程表现为汉化。这种汉化是指少数民族的封建化，不表现为汉族化，他们仍保留自身的少数民族特性。"②

宋代以后，由于受到汉文化的冲击，岭南俚人难以像入桂俚人那样完全保留原有的铜鼓乐习俗。在今天看来，这便是造成粤地铜鼓在数量上远远比不上桂西少数民族地区的原因。

2. 铜鼓社会化与明代中期前后的政治制度

随着宋代以后社会经济和市民文化的发展，铜鼓的娱乐功能进一步显现出来，而按照各少数民族的习俗击鼓并起舞作乐，是铜鼓的本质性用途。《旧唐书·南蛮传》记载："宴聚则击铜鼓吹大角，歌舞为乐。"明清以后，这种娱乐功能则更为普遍了。清代李调元在《南越笔记》（卷六）中记载："琼州有黎金……富者击铜鼓，贫者击铛，以为聚会之乐。"有关的记载在南方各地有很多。《开化府志》记载："花土僚……自正月至二月末，击铜鼓，跳舞为乐，谓之过小年。"明代郭子章《黔记》（卷五九）

① 谭其骧：《粤东初民考》，见《长水集》，北京：人民出版社，1987年，第258～259页。
② 李权时等主编：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，1993年，第566页。

记载：苗人“岁时召亲戚挝铜鼓，斗牛于野”。清代《皇朝通典》（卷六十四）也有载：“花苗凡节日，击铜鼓，吹喇叭”，“湖南苗……亲戚宴会以瓠笙、铜鼓为乐”。[①] 这些描述不仅记载了铜鼓在应用场合方面进一步扩大，也揭示了铜鼓在功能上表现出来的多样化。结合前面讲到的纹饰生活化的特点，总体上反映出宋代以后铜鼓文化在阶级社会中逐渐下移的发展趋势。在同样保持原来重祭祀、重权力的倾向的同时，被大量运用到节庆丧事之中，在一定程度上揭开了它神秘的面纱，并逐步走进村寨，走进人们的生活。

铜鼓的发展是一个文化融合的过程，主要是融进了许多汉文化的元素，而这些元素同样也体现出铜鼓的生活化。譬如，麻江型铜鼓的装饰艺术中出现了乳钉纹、十二生肖纹、酉字纹、如意纹、钱纹、龙纹等纹饰，应该说它们均从汉族文化中来，是对汉文化的吸收。乳钉纹是商周青铜礼器惯用的纹饰。酉字来自干支体系，而十二生肖是代表十二地支来记人的出生年的十二种动物。虽然从现代意义上讲它们并不是汉族独有，却是汉民族文化的主要特征之一。如意是一种象征吉祥的器物，用玉、竹、骨等制成，头呈灵芝形或云形，柄微曲，是历代文人雅士书房赏玩之物。装饰铢钱纹不一定就是代表富有，却说明了人们向往平安、富贵的愿望。龙是古代传说中的神异动物，封建时代用龙作为帝王的象征，更是说明了汉文化的影响。铜鼓侧面刻铸汉字铭文同样也是文化融合的结果。所以，张利群先生说：“铜鼓文化的构成是极为复杂的，这种复杂性不仅表现在南方少数民族之间的文化渗透方面，还表现在汉族与少数民族文化的交融方面。伴随着汉族文化由中原地区向边缘地区的发展和扩张，汉族文化对少数民族文化产生了重大影响和作用，少数民族文化也主动或被动地吸收了汉族文化。”[②] 因而在铜鼓的构图和饰纹以及文字铭刻中就会有汉族文化的痕迹。正是有了与汉民族融合的发展趋势，麻江型铜鼓表现出比任何一种其他类型铜鼓更强的传播性，在南方大部分地区都有大量的此类铜鼓。除桂、黔、滇、粤等主要使用区外，在湘、川地区也大量存在，甚至在赣、苏、鄂、豫等地也有传播。

唐代“以夷治夷”的羁縻州制在宋代发展成为“朝廷直接委派”的土官制度，这是一种与羁縻州制不同的管理体制，委派的朝廷官员成为“土

① 席克定、余宏模：《试论中国南方铜鼓的社会功能》，见《古代铜鼓学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1982 年，第 145 页。

② 张利群：《铜鼓的民族文化身份辨析及其特征和意义》，《西南大学学报》2008 年第 2 期，第 13 页。

官”，完全执行朝廷的使命，并因此形成相对严密的统治体系和衙门建制，形成了从中央封建王朝到地方经略使，再到寨官、提举，直到当地土官的封建隶属关系。土官制度的推行不仅强化了南方少数民族地区与中央封建王朝的隶属关系，更重要的是在政治制度上完成了由血缘关系向地缘关系的转化。土官制度属于封建领主制度，它的建立是社会的一大进步。至明代中期，随着社会生产力的发展，土官制度开始没落，清代施行“改土归流”措施，废弃土官，委派流官，对边远地区进行直接控制。[①]这就是汉化的历程。没有了土著民族早期的家长制，也没有了长老制，就连土官也没有了，这意味着不仅岭南土著文化的外在形式被改变，而且就连土著文化中的内在结构，包括民俗、信仰、审美等多方面的传统都要被汉化。在这样的历史发展趋势面前，铜鼓原有的装饰中注入很多汉文化的元素就不难理解了。正因如此，从现存的资料可知，清代中叶以后，岭南很多地区的铜鼓及铜鼓乐开始逐渐衰弱，不得不隐退到只保留其民族习俗和文化信仰的生存空间中。

三、铜鼓乐的组合与铜鼓的音乐性能

首先应该说明的是，关于粤地铜鼓乐的组合甚至表演形式、应用场合等问题，与桂、滇各地有何差别，与历代文献上的相关描述有何出入，均有待更多的材料作综合分析后方可下结论。这里只能就有关记载作出描述，或从前人的成果中摘取有关论述。

从各种记录铜鼓组合和考古发现的组合资料来看，总体上可归结为四种大的组合方式：

第一，多件铜鼓组合，进行合套演奏。云南石寨山 M12：2 号铜鼓形贮贝器器面纹饰有同敲大、小铜鼓的图像，有两面铜鼓平置于地面，一面铜鼓由两名男子徒手拊击，且边歌边舞；另一面铜鼓旁有两妇女相对，一人击鼓，一人舞蹈。在玉缕鼓鼓面纹饰中，4 面铜鼓平置于鼓座上，大小各异的两组鼓分别由两组乐人每人各执一槌敲击。[②] 类似的材料还可从墓葬出土的铜鼓中找到。

第二，早期铜鼓习惯与其他青铜乐器配套使用，这可以从考古发现中

① 李权时等主编：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，1993 年，第 573 页。

② 此两则资料均转引自蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999 年，第 236 页。

得到证实。云南楚雄万家坝1号墓出土了1面铜鼓和6件羊角钮钟。[①] 广西西林普驮铜鼓墓有4面铜鼓与3件羊角钮钟同出。[②] 云南楚雄大波那铜棺墓有1面铜鼓与1件半环钮铜钟同出。云南晋宁石寨山6号墓有1面铜鼓与6件半环钮铜钟同出。[③] 这些组合都是非常合理的，是使用青铜乐器的先人们找到的有关音乐音响方面的普遍规律。铜鼓声音雄浑、低沉，而体小的羊角钟、半环钮铜钟声音清脆、激越，两者组合相得益彰，它们与钟磬组合反映出了相同的音响原理。

此外，还有铜鼓与铜锣的组合。《宋史》（卷四九三）载："黔南溪峒夷僚疾病，击铜鼓、沙锣以祀鬼神。"广西贵县罗泊湾1号墓有小铜鼓与2件半环钮钟、1件羊角钮钟、1面铜锣同出，以及大铜鼓与1面皮鼓、1支竹笛同出的现象，[④] 实际演奏时到底是一起组合还是有选择地组合，目前难以确定，但这些乐器均存在于当时瓯越宫廷却是事实。还有铜鼓与錞于的组合，《周礼·地官·鼓人》有"以金錞和鼓"的记载。

第三，铜鼓与吹奏乐器组合成既有节奏又有旋律的音响效果。众所周知，西南少数民族喜欢吹芦笙或葫芦箫，边吹边舞，实际上这种习俗自古有之。云南祥云县大波那木椁铜棺墓有1件半环钮钟、铜鼓与3件葫芦箫同出。云南晋宁石寨山多个墓地均有匏笙与铜鼓同出的例子。宋人乐史《太平寰宇记》在记述太平军（今广西合浦）的夷人时写道："亲戚宴会，即以匏笙铜鼓为乐。"这些就是西南民族的吹打乐。此外，铜鼓与喇叭、牛角等吹奏乐器的组合也是非常普遍的。《旧唐书·南蛮传》在记述云南东谢蛮时就有"宴聚则击铜鼓、吹大角，歌舞以为乐"。

第四，铜鼓与舞蹈相配，或是铜鼓和吹奏乐器结合再与舞蹈组成的铜鼓乐舞应该是南方各民族中最常见的表演形式。南越王墓出土的铜提筒上有铜鼓羽人的祭祀乐舞。三国吴时万震的《南州异物志》在记述岭南乌浒人时写道："乌浒人便以肉为殽俎，又取其髑髅，破之以饮酒也。……尤以人手足掌蹠为珍异，以饴长老。出得人归家，合聚邻里，悬死人中当，四面向坐，击铜鼓歌舞饮酒，稍就割食之。春月方田，尤好出索人，贪得

---

① 邱宣克、王大道、黄德荣、王涵：《楚雄万家坝古墓发掘报告》，《考古学报》1983年第3期，第347页。

② 广西壮族自治区文物工作队王克荣、蒋廷瑜：《广西西林普驮铜鼓墓葬》，《文物》1978年第9期，第43~51页。

③ 云南楚雄大波那和晋宁石寨山铜鼓材料均转引自蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999年，第237页。

④ 广西文物管理委员会：《广西贵县汉墓的清理》，《考古学报》1957年第1期，第155页。

之以祭田神也。”广西宁明县花山岩画中刻画的是铜鼓与舞蹈相配的、粗犷的乐舞形式。明清以后岭南、西南地区如壮、苗、水族、布依、瑶等少数民族均一直盛传这种组合表演形式。

从这些资料来看，前面两种组合方式在运用时间上相对较早，而第三种组合方式是在唐宋以后发展起来的，第四种组合方式历史悠久，延续至今。后两者除了使用于祈求、祭祀等严肃场合实现其神秘力量之外，更多地反映了铜鼓深入社会生活的事实，是社会生活需要的结果。联系粤地麻江型铜鼓的发展，并结合当时的政治背景，其组合方式可能以第三、四种为主，即以铜鼓乐舞、鼓吹相和以及鼓、舞、吹三位一体等姿态出现。

关于铜鼓的音乐性能，笔者在调查过程中听说可以通过很多途径来实现甚至改变。譬如，对鼓面内壁进行刮磨，以便形成由中心向四周发散的鼓面结构，进而作扇形刮磨使鼓面音色甚至音高产生分区效果。此外，铜鼓悬挂演奏时用水桶在足底作远近对吸处理，由铜鼓内腔与水桶内腔之间产生不同的空间振动来获得不同的音色效果。作为打击乐器，特别是较大体形的铜鼓来说，这都是朴素而实用的改善铜鼓音乐性能的演奏方法，结合上面谈到的各种组合，都是古人在实践中摸索出来的经验。

然而，通过对粤地铜鼓音乐性能的考察便知，这些朴素的演奏方法所改变的音乐性能与乐音背后的数理逻辑——律制难以扯上关系。这里仅就相关问题作两点说明。

第一，铜鼓的发声原理属于圆体振动，其音高、音色等声响效果与腔体大小有关，与鼓面厚度有关，在浇铸出范之后可以通过刮磨调整音色使其集中，以及使鼓边各部位发音均匀，却难以通过调试去改变其音高。改变或者获得青铜乐器的预设音高只有通过分片振动的发声原理产生稳定的基频才能实现，先秦的编钟就是最佳例证，编钟利用合瓦形腔体产生分片振动，不但能获取稳定的各种音高，还能获得一钟双音，进而通过对正鼓部、侧鼓部及两铣角等部位调音锉磨来达到预设音高。

第二，铜鼓作鼓心与鼓边不同部位的敲击时，由于内腔的振动空间不同、晕圈在鼓面的分割部位不同，必然会产生不同的音色效果和音高效果。因此，出现多面铜鼓组合的记载或鼓心与鼓边交替演奏的方法都是非常正常的，这是铜鼓的形制结构使然，绝非主观预设，就好比合瓦形的青铜钟腔的正鼓部和侧鼓部本来就便于产生双音是一样的道理。铜鼓可以通过鼓面内壁的刮磨在一定程度上调试鼓心、鼓边的音色，但在音高的调试上会特别困难。想要像编钟那样通过调试达到预设的高度是不可能的。律制的基础是数理，律制分析的前提是乐音及音阶、调式，律制倾向的分

析，其重点是要比较某民族音阶中特色乐音在频率、音分数等具体材料上的差异，从而了解音阶的民族、地域特征乃至该民族的审美特征。然而，严格地讲，不管它是多面组合还是大小组合，铜鼓本质上是一种无固定音高却可有多种音色的打击乐器。所以，在铜鼓的音乐性能研讨方面，最好不要用“预设音高”及“律制倾向或律制差异”等概念去解释它们。

第四章
俗乐繁荣与雅乐兴风



第一节　俗乐文本与文化主题

戏曲和曲艺艺术的历史甚为悠久，可上溯到战国时期，经过历代艺术家的不断加工，已积累了丰富的经验。随着市民文化的发展，宋元时期，戏曲和曲艺艺术逐步完善，并在明清时期开始走向繁荣。戏曲集文学、历史、音乐、舞蹈、服饰、舞美等艺术于一身，突出角色的唱功与做功；曲艺集文学、历史、音乐等艺术于一身，突出表演者说与唱的代言诠释能力以及器乐配合能力。它们是俗乐文化空前发展的最重要的标志。俗乐文化就是大众文化，史学界习惯将宋以后的俗乐直接称为市民音乐，俗乐实际上是一种社会各阶层乐于关心、喜于参与的流行音乐的古代称谓。岭南的潮剧、粤剧、曲艺等艺术正是在这种俗乐文化的大潮中交融发展起来的，它是岭南剧曲史上最重要、最有研究价值的大众艺术形式之一。由于这种大众艺术的文本被保留下来，或者说戏曲和曲艺音乐的表现内容用文字记录下来，我们便知道了当时戏剧的创作标准，也知道了大众的文化嗜好与欣赏习惯。换言之，剧本揭示的是大众社会的文化主题，给今天的研究带来了极大的便利。

一、潮剧的早期写本

在岭南戏曲发展的历程中，潮剧的历史甚为悠久，它的发展与变迁成为岭

南戏曲发展的缩影，后来岭南其他地区戏曲的发展均不同程度地受到了它的影响。

现藏于广东省博物馆（甲 4938）的揭阳百寨村《蔡伯喈》是明代嘉靖时期的戏曲写本，1958 年于揭阳渔湖镇百寨村明墓出土。从保存与形制特点来看，写本长方形，以棉纸抄写，纸捻装订，颜色黄褐。出土时共有两册，一册为总纲，一册为己本。有些页面有残缺、字不全。长 23.3 厘米、宽 22.7 厘米。从写本内容来看，《蔡伯喈》亦名《琵琶记》，本内曲文和元末明初高明（则诚）的《琵琶记》相同处甚多，多采用中原音韵，但宾白略有不同。本中每段唱词均注有曲牌名，唱词旁注有演奏及打板符号，书面写有“蔡伯皆”三字，并有嘉靖年款记。



图 4-1 《蔡伯喈》戏曲写本

《蔡伯喈》是近 30 年来在国内外学术界备受瞩目并产生很大影响的五种潮剧戏文抄本中发现最早的一本。从剧情和人物可知，《蔡伯喈》即《琵琶记》，亦即王国维《宋元戏曲史》中五种剧本（《金钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》与《琵琶记》）所存最早的南戏戏本之一。另四种潮剧戏文分别为 1975 年从潮安县的明初墓葬中出土的宣德年间写本《刘希必金钗记》、饶宗颐先生费尽周折从国外找到的明嘉靖刻本《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》（附刻《颜臣》）与明万历刻本《重补摘锦潮调金花女大全》（附刻《苏六娘》）[①]，以及饶宗颐先生从奥地利维也纳国家图书馆复印的明万历刻本《新刻增补全像乡谈荔枝记》戏文。7 个剧本一起构成了明代潮剧戏曲中的 7 个代表作，它

① 早在 1956 年梅兰芳先生和欧阳予倩先生曾从日本带回此两种戏文的摄影本，但在“文革”十年动乱中失去。此二本现藏于日本东京大学东洋文化研究所，《金花女》的另一印本现藏于英国牛津大学。

们揭示了潮剧的发展和壮大的历史过程。

这7个剧本中，《金钗记》和《蔡伯喈》兼用官话音韵、洪武音韵和中原音韵，掺有潮方言词汇，它们都不能算是"潮州戏文"，只是南戏正字戏传入潮州后开始地方化的本子；而后5个剧本或在标题上有"潮调"、"潮泉插科"字样，或在曲牌上注"潮腔"二字，题材都取材于粤东、闽南的民间故事，此5本才算是真正的潮州戏。清代屈大均在《广东新语》之"诗语·粤歌"篇中有"潮以土音唱南北曲者，曰'潮州戏'"、"其歌轻婉"的表述，所说的正是戏曲经历了《金钗记》和《蔡伯喈》的尝试后展现出的新面貌，与清代光绪时张心态《粤游小识》中"多习南音而操土风，名本地班。观者昼夜忘倦。若唱昆腔，人人厌听，辄散去"的说法相吻合。所以，《金钗记》和《蔡伯喈》是南戏在明代传播至潮州并最终发展成潮剧的桥梁和中介，是正字戏演化至潮腔的有力物证，其历史价值不容替代。①

现藏于潮州市博物馆的潮安书图村《刘希必金钗记》是明代宣德年间的戏曲写本，于1975年12月被广东省潮安县凤塘镇境内的西山溪排涝工程队在书图村的古墓中发现。施工队在同一地点共发现两座古墓，在男墓主人的颅骨下，发现了一个褐色苎布包裹，里面便是用无格麻纸抄写的整部《金钗记》。出土时多成散页，现馆藏的是重新装裱后的写本，高39厘米、宽26厘米。

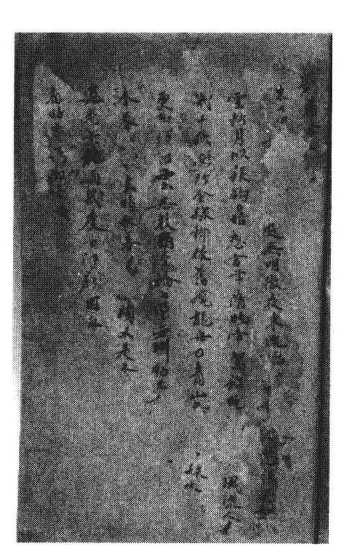


图4－2 《刘希必金钗记》戏曲写本

写本《金钗记》是目前国内所发现的抄写年代最早且基本完整的戏曲演出本，乃是相当难得的戏曲研究材料。原写本封面由多层字纸衬贴而成，封面左上角原有朱书"迎春集"三字。第1页右上角标明"刘希必金钗□"。最后一页署"新编全相南北插科忠

① 有关《蔡伯喈》的研究很多，例如：广东省博物馆、香港中文大学文物馆编：《广东出土五代至清文物》，香港：香港中文大学文物馆，1989年；吴南生等编：《明本潮州戏文五种》，广州：广东人民出版社，2007年；林曦：《广东揭阳明墓发现〈蔡伯喈〉戏曲抄本》，《文物》1961年1月刊；曹腾骓：《广东揭阳出土明抄戏曲〈蔡伯喈〉略谈》，《文物》1982年11月刊；黄仕忠：《〈琵琶记〉研究》，广州：广东高等教育出版社，1996年；陈泽泓：《潮汕文化概说》，广州：广东人民出版社，2001年。此处的描述即是这些研究成果的简单综合。

孝正字刘希必金钗记卷终下，宣德七年六月日在胜寺梨园置立”。原本第5页（第四出）末尾书有“宣德六年六月十九日”字样，可知这个戏文全称是《忠孝刘希必金钗记》，其抄写时间在明宣德六至七年（1431—1432年）。戏文之后还附有“三班鼓”、“得胜鼓”等锣鼓谱及南曲《锦衣香》、《浆水令》、《黑麻序》等共3页。封面与封底还衬托了一些散页和残稿。戏文长达67出，中间原缺第三十六、三十七、三十八及第四十八出，实存63出，但剧情相当完整。《金钗记》为研究宋元南戏《刘文龙》的主旨、情节等的嬗变提供了翔实的年代和确切的文献材料。《刘文龙》佚曲实包含两个不同类型的南戏，一主“和番型”，一主“恋爱型”。写本《金钗记》在剧情及曲辞上主要继承和发展了“和番型”，而在曲辞方面又对“恋爱型”加以吸收。所以，明初《忠孝刘希必金钗记》的出现，使“和番型”剧开始占据主导地位，“恋爱型”剧相对隐没。福建的梨园戏、莆仙戏及安徽贵池的傩戏等地方戏曲一直演出“和番型”《刘文龙》剧，说明《金钗记》在剧情演变中居于承前启后的地位。[1]

二、粤剧与现存班本

粤剧的发展虽然在时间上比潮剧要晚些，但由于它所处的经济环境与文化环境相对于粤东潮汕地区更优越、更成熟，所以，发展速度快，影响地域也广，形成了完整的体系。正如元杂剧的精华体现在当时许多卓越的剧本中一样，粤剧的这种完整体系也可以从现存写本中窥见一斑。以下将现存于粤剧发源地佛山的清代粤剧及木偶剧班本[2]作一简单说明。

《沙陀搬兵》是京剧、豫剧、湘剧等很多剧种都存在的题材，剧情描写了黄巢起义时唐僖宗（李俨）逃至美良川，遣程敬思至沙陀李克用处搬兵的故事。李克用因曾受谪贬，心怀怨恨，不肯发兵。程敬思复求李克用的两位妻子曹月娥和刘银屏，刘银屏允诺起兵，李克用惧内，不敢阻止。军至珠帘寨，周德威阻路，众太保不敌，刘银屏激李克用出战，不分胜负，比试箭法，他箭射双雕，周德威心服，遂归降。故有些剧种中叫《珠帘寨》。该班本为纸质，木刻版，字迹尚清晰可辨，黄面线装。班本多处

---

① 除吴南生等编的《明本潮州戏文五种》（广东人民出版社，2007年）外，吴榕青的《现存最早的戏曲写本——宣德写本〈刘希必金钗记〉述评》（《文物天地》2000年第6期）和郑良树主编的《潮州学国际研讨会论文集》（暨南大学出版社，1994年）也对此作了深入的探讨。

② 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第237～238页，241～242页，246～248页。

被虫蛀，发黄，且多卷角、毛边。班本高 16.5 厘米、宽 11.0 厘米。

《狡妇痾鞋》是粤剧传统班本之一，为纸质木刻版。蓝面线装，分上下两卷。班本发黄，且多卷角、毛边。上卷封面右边饰一盆景，盆面写着“粤东省城太平门内天平街维经堂板”，左边竖写“狡妇痾鞋”四字。下卷缺封面。班本高 16.5 厘米、宽 11.0 厘米。

《碧容祭监》是粤剧传统班本之一，为纸质木刻版。蓝面线装，又名《以文堂》，共分 6 卷，班本发黄，除卷一封面缺失外，其余 5 卷均保存完好。第二至第六卷依次为“碧容拜月”、“大闹梅知府”、“姑嫂探监”、“猪笼浸女”及“二美团圆”，名称书写于封面左下方。卷二、卷六封面为粉红色，卷三蓝色，卷四黄色，卷五紫色。各卷封面上均书“以文堂”三字，右下方均写有“粤东省城太平门内天平街开张”。班本高 16.0 厘米、宽 11.0 厘米。



图 4-3 班本《碧容祭监》

《河》是粤剧传统班本之一，为纸质木刻版。班本封面残缺，仅存“阳芳挂帅”一篇。班本颜色发黄，多卷角、毛边。班本高 16.0 厘米、宽 10.5 厘米。



图 4-4 唱本《河》

《狄青出世》与《五更叹》是一部手抄木偶剧的合本。合本以白线装裱，书写工整。第一页第一篇书写着“万花楼　狄青出世　水漫西河县”。封面蜡黄残缺，剧本标题难辨。页面多蛀眼，多残边和毛边。纸张黄黑。全本高 19.0 厘米、宽 13.0 厘米。

《西游全卷演义》是木偶手抄剧本。抄本以白线装裱，书写工整。封面灰白，中间竖书“西游全卷演义”六字，左边竖书“关耀泰排子演（二）”，可知全卷应有多本。现存的一卷保存完好，除略有毛边外，没有蛀眼和残破。全本高 19.0 厘米、宽 13.0 厘米。

《神鞭救子》与《玉莲宝带》是一部多本合并的木偶手抄剧本。合本以白线装裱，书写略显潦草。《神鞭救子》剧本中近半数篇幅的墨书文字被涂上蓝色，页面略显清晰。但整体破损严重，封面蜡黄残缺，剧本标题难辨。页面多蛀眼，多残边和毛边。纸张黄黑。全本高 19.0 厘米、宽 13.0 厘米。

在佛山市博物馆中还有一些类似的手抄剧本尚不知名。这些早期剧本的内容及当时的表演，特别是它们的发展情况给后人留下许多有待研究的课题。

此外，清代留下来的唱片也同样显示了当时粤剧的繁荣，像《荷池会妻》、《蒙正卖妻》、《重台分别》、《五凤楼戏叔》等流行的剧目都被录制到留声机唱片上。



图 4－5　哥伦比亚留声机

《荷池会妻》（2 件）被录制成早期印度留声机唱片，由格雷西欧唱片公司录制发行。盘心分上下两部分，上半部分为 1 幅半圆图，图中 1 只黑耳白狗蹲坐于留声机大喇叭前静听音乐。绕着半圆有“GRASIOPHONE CONCERT RECORD”（格雷西欧唱片录音）的英文标记。下半部分为多行文字，第 1 行写着“Manufactured by Grasiophone Co. LTD.”（格雷西欧唱片有限公司录制）。下面依次记载着“CHINESE”、“TRIO”（三重唱）、“广东”、“中板”、“武生新华”、“花旦细明”、“武生东坡安”、“花旦无暇玉”、“荷池会妻”以及“G. C. －S－14238”等内容。佛山是粤剧的发源地，《荷池会妻》是粤剧的传统经典剧目，此唱片乃现存该剧唱片中最老的版本。两张唱片的内

容、形制一致，直径25厘米。唱片保存完好，划痕较少，盘心字迹较清晰。塑胶质料，盘面黑色，盘心上黄底色。



图4-6　唱片《荷池会妻》

《蒙正卖妻》（2件）是由哥伦比亚唱片公司制作发行的唱片。盘心分上下两部分，上半部分用大写英文字母刻着“COLUMBIA”（哥伦比亚）唱片公司名称。其上还在半月形圈内用大写英文字母刻着“COLUMBIA GRAPHOPHONE CO. NEW YORK”字样，小圆圈内写着“Columbia Grafonola”字样。盘心上下两部分中间写着“二簧 慢板”和“C-91775”等字样。其下依次记载着“特请广东省城第一班子弟”、“正旦亚熙”、“小生亚壮”、“花旦札脚文”、“蒙正卖妻”等内容。两张唱片的内容、形制一致，直径25厘米。唱片保存基本完好，划痕较多，盘心字迹模糊。塑胶质料，盘面黑色，盘心绿底黄字。

《重台分别》（4件）是1907年由胜利唱片公司制作发行的单面唱片。盘心分上下两部分，上半部分绘着大喇叭的留声机，绕着图形有“VICTOR RECORD”、“RECORDED IN CHINA”等字样。下半部分依次记载着“CHINESE DUET”（二重唱）、“梆子”、“广东省城”、“特请第一等真正名角”、“花旦新福”、“小生桂花勤”、“重台分别”、“第八 H=6308”等字样。四张唱片的内容、形制一致，直径25厘米。唱片保存完好，划痕较少，盘心字迹清晰。塑胶质料，盘面黑色，盘心淡蓝底黑字。



图 4-7 唱片《重台分别》盘心

唱片《五凤楼戏叔》（2 件）是由哥伦比亚唱片公司制作发行的唱片。盘心分上下两部分，上半部分绘着两个十六分音符，写有“Columbia Record”、“Columbia Graphophone Company”字样。下半部分依次记载着“梆子叹板中板”、“F-51775”、“特请广东省城第一班子弟”、“小生亚聪”、“花旦蛇王苏”、“五凤楼戏叔”等内容。两张唱片的内容、形制一致，直径 25 厘米。唱片保存完好，划痕少，盘心字迹清晰。塑胶质料，盘面黑色，盘心绿底加黄字和白字。

三、曲艺与现存写本

随着清代岭南曲艺的发展，粤中地区的曲艺写本愈趋成熟。屈大均的《广东新语》记载：“粤俗好歌，凡有吉庆，必唱歌以为欢乐。”“其歌也，辞不必全雅，平仄不必全叶，以俚言土音衬贴之，唱一句或延半刻，曼节长声，自回自复，不肯一往而尽。辞必极其艳，情必极其至，使人喜悦悲酸而不能已已。”“粤俗好歌”是屈大均的断语。《广东新语·诗语》还记载：（西汉）“孝惠时，南海人张买侍游苑池，鼓棹为越讴，时切讽谏。”谭元亨先生认为：“这里的‘越讴’自不同于后来的‘粤讴’，应是泛指越地所有的通俗歌曲。不过，凭此可知，至迟于汉代，‘粤俗好歌’之风

已相当强盛了，并且进入到了皇帝宫廷之中。”[①]《明史·孙蕡传》载：明初孙蕡在京师（南京）“讴吟为粤声，主者以奏，召见，命诵其歌诗，语皆忠爱”。从早年的民间歌谣，到木鱼书、龙舟歌、南音、粤讴乃至20世纪初的粤曲等粤调说唱文学，岭南粤中地区一直延续着这种说唱传统，而这一传统所蕴涵的文化主题今天仅能从传承下来并收藏于佛山市博物馆的曲艺写本[②]中去发现。

《阴阳扇》全本是清代同治八年（1869）的木鱼书写本，全本为印刷品，以白线装裱，封面呈粉红色，上端书“同治八年新编”字样。下方画一长方形双线框，框内纵向分出3格，中间一格书“阴阳扇全本”，右边书“内附重威试妻”，左边书“金童头圣，省城第七甫明德堂板”。该全本共有3卷，即省城第七甫明德堂为3本，各本边残，有虫蛀，现毛边。纸张发黄，卷一缺封面。全本高22.0厘米、宽14.0厘米。

《新刻初集纣王全本》是清代道光十年（1830）的木鱼书写本。全本为印刷品，以白线装裱，封面呈淡蓝色，上端书“清道光十年秋编”字样。下方画一长方形双线框，框内纵向分出3格，中间一格书“新刻初集纣王全本莞城藏版”，右边书各卷篇名，左边书“云中子进钔，造炮烙起鹿台”。该全本共有6卷，莞城藏版共6本，各本均有虫蛀，现残边和毛边。纸张发黄，仅1卷保留封面。全本高21.5厘米、宽13.0厘米。



图4－8 木鱼书《新刻初集纣王全本》

① 谭元亨：《岭南文化艺术》，广州：华南理工大学出版社，2002年，第273页。

② 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第239～240页。

《百八钟》全本是清代道光年间的木鱼书写本。全本为印刷品，以白线装裱，封面蜡黄，有虫蛀，残破不堪，字迹难辨，《百八钟》书名也无从找出。从目录看，此木鱼书本有 11 卷，第七至第十一卷卷名依次为“妻妾和睦”、“谏男赌”、“谏女赌”、“谏戒烟”及“劝妇良言”。本卷应为第一卷，破损严重，每页均有蛀眼，现残边和毛边，纸张发黄。全本高 22.0 厘米、宽 14.0 厘米。

《正粤讴》是清代佛山镇走马路芹香阁木刻版粤讴写本。以白线装裱，封面蜡黄残缺，有虫蛀，字迹难辨。第 2 页为一长方形粗线框，框内纵向分出 3 格，中间一格书“正粤讴”，右边书“越讴□挚履道士愿乐欲闻，请以此卷书普庆世间一切沉迷欲海者”，左边书“佛山镇走马路芹香阁”。本卷蛀眼比比皆是，多残边和毛边。纸张黄黑。全本高 20.5 厘米、宽 13.0 厘米。



图 4－9　正粤讴

四、手抄弦诗谱

在潮州外江梨园宫所收藏了一本清代的手抄弦诗谱①。此谱本通高 24.2 厘米、宽 26.5 厘米。弦诗谱外部残损严重，谱角卷缩，纸张薄而发黄。但各页谱子基本完整，主要记载了潮州弦诗乐的曲牌及其谱字、音阶、板式等信息。按可见到的手抄谱上的曲名数统计，谱集共收录了 106 首乐曲，它们的名称与记谱方式如下。

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 244 页。



图 4－10　潮州弦诗手抄谱

过江龙————工尺谱
福德祠————工尺谱
昭君怨————工尺谱
双书生————工尺谱
登楼————工尺谱
□
卖什货————工尺谱
三板柳青娘————工尺谱
八板尾————工尺谱
哭皇天————工尺谱
九连环————工尺谱
花眉跳架————工尺谱
上天梯————工尺谱
患年祠————工尺谱
小阳舟————工尺谱
一点金————工尺谱
过街溜————工尺谱
粉红莲————工尺谱
柳青娘二板————工尺谱
夜明珠————工尺谱
重六戏水二板————二四谱
重六戏水三板————二四谱

轻六拷打玉鱼尾————二四谱
轻六三板玉鱼尾————二四谱
重六头板柳青娘————二四谱
重六拷打柳青娘————二四谱
重六三板柳青娘彩花牌————二四谱
轻六头板柳青娘————工尺谱
轻六拷打柳青娘————工尺谱
轻六三板柳青娘————工尺谱
重六头板昭君怨————二四谱
重六拷打昭君怨————二四谱
重六三板昭君怨————二四谱
重六头板大八板————工尺谱
重六拷打大八板————工尺谱
轻六头板浪淘沙————工尺谱
轻六三板浪淘沙————工尺谱
重六头板红莲戏水————二四谱
重六拷打红莲戏水————二四谱
重六三板红莲戏水————二四谱
轻六亲家丁————二四谱
活五悲怨————二四谱
活五悲思怨————二四谱
“把美”词————二四谱
重六二板点金————二四谱
重六三板水仙花————二四谱
重六三板满天星彩花将————二四谱
重六三板美人收妆————二四谱
轻六二板式串————工尺谱
轻六头板平沙落雁————工尺谱
轻六小阳洲————工尺谱
轻六北正宫————工尺谱
轻六南正宫————工尺谱
轻六迎仙客————工尺谱
轻六到春莲————工尺谱
轻六三板哭皇天————工尺谱

轻六三板仪春令————工尺谱
轻六二板遇街潘————工尺谱
轻六三板遇街潘————工尺谱
轻六过江龙————工尺谱
轻六看芙蓉————工尺谱
轻六下霄楼————工尺谱
轻六三板不玉花————工尺谱
轻六三板珠花青————工尺谱
轻六九回头————工尺谱
轻六一点金————工尺谱
轻六先花吊————工尺谱
轻六秦世美————工尺谱
轻六小挥堂————工尺谱
轻六单狮戏球————工尺谱
轻六正狮戏珠————工尺谱
重六三板双枝花————二四谱
肿瘤双鲤鱼————二四谱
重六三板前情————二四谱
轻六开扇窑（窗）————工尺谱
轻六白牡丹————工尺谱
轻六无花词————二四谱
轻六剪剪花————工尺谱
重六夜明珠————二四谱
轻六二板八板流————二四谱
轻六三板八板流————二四谱
轻六头板凤求凰————工尺谱
轻六三板凤求凰————工尺谱
轻六反线水沉吟————工尺谱
轻六正线水沉吟————工尺谱
轻六龙夺球————工尺谱
重六八封词————二四谱
轻六三板风流士————工尺谱
重六三板串点————二四谱
轻六福德词————工尺谱

七月半————工尺谱
八月中秋————二四谱
两贱梨花————工尺谱
两贱梨花尾声————工尺谱
小桃红————工尺谱
琵琶词————工尺谱
轻六二板玉连环————工尺谱
轻六三板玉连环————工尺谱
重六三板乌云盖月————工尺谱
重六乌云盖月吊字————工尺谱
重六三板白云盖月————工尺谱
轻六双书生————工尺谱
重六冻雪梅————二四谱
重六哭赏清————二四谱
雪扬州————工尺谱
夜来香————工尺谱

多数轻六音阶曲牌用工尺谱记谱，多数重六音阶曲牌用二四谱记谱，但也有一些相反的例子。现在流行的《昭君怨》、《小桃红》、《大八板》、《平沙落雁》、《凤求凰》、《柳青娘》、《浪淘沙》、《狮子戏球》、《粉红莲》、《画眉跳架》、《深闺怨》等潮州弦诗名曲早见于此。此谱集收集并保留了清代及其以前的潮州弦诗乐中大量著名的曲牌及其乐谱和板式特征，很多曲牌名称也存在于其他乐种之中，是研究潮州弦诗乐形态特征以及相同曲牌在不同乐种中变化、发展的不可多得的乐谱资料。

第二节　俗乐舞台与表演意识

岭南俗乐的发展是与岭南日趋繁荣的经济和社会生活相联系的，明清时期岭南相对稳定的政治环境又为文化艺术的繁荣提供了保障。诸多品种的发生、发展直至传播总是依托舞台才得以实现，这些舞台中有的是固定的，有的是灵活移动的。有些属于上层社会，更多的属于市井阶层；有的分布在都市，有的渗透到乡村。可以说，俗乐舞台无处不在，从中我们能了解到艺术家们的表演意识，还能透过表演意识看到当时社会的文化需求、审美嗜好与发展动力。例如，古戏台、锣鼓柜、班社、戏曲会馆、舞

美等就是俗乐发展过程中涌现的，它们因地域和经济文化基础的不同而体现出各自的特点。

一、从戏台看戏曲

乳源镇溪祠戏台位于乳源县乳城镇宋田新屋东侧约300米处的镇溪祠内，建于明代嘉靖三十四年（1555）。曾经过明清至民国时期多次修缮。目前，祠内保存有明代嘉靖三十四年的石香炉1个，清代碑刻6块。2003年5月20日，乳源瑶族自治县人民政府公布其为文物保护单位。2005年，广东省文化厅拨出专款对古戏台进行了全面维修。镇溪祠面阔三间，二进一墀院布局，夯土与青砖筑墙，悬山式顶，穿斗式梁架，灰瓦面，占地480平方米。建筑由戏台、庙堂两部分组成。一进大门，门楼木隔扇屏风与戏台是连体建筑。戏台四角由4条梁柱支撑，梁柱下为石柱础，底层加筑4条砖柱以承托戏台上的压力。戏台以木板镶铺，面宽8.4米、深6.5米。戏台藻井彩绘云龙图，四周彩绘暗八仙图。戏台前面的月梁浮雕双龙戏珠，戏台瓦面为半坡滴水，戏台前两檐起翘，脊塑雕甍。



图4－11 镇溪祠古戏台

庙堂为砖柱砖墙，硬山双坡滴水，面宽8米、进深10米，中设神龛，安放“林大夫昭德爷爷”雕像。戏台与庙堂相对而立，中间为院子，地面铺设鹅卵石。戏台与庙堂两侧的厢房设有一道半圆砖券门和圆光券窗相对

应，以厢廊连接相通，使整座建筑连成一个四合院式的整体。该戏台是乳源县境内唯一的一座古戏台，其结构颇像江浙地区的建筑风格，是研究北方庙会南移的实物资料，极具历史和艺术研究价值。①

佛山万福台建于清代顺治十五年（1658），原名华封台，是华南地区最著名的古戏台。万福台与佛山祖庙正殿遥相呼应，据说其建造目的是为了上演粤剧（大戏）给对面的北帝观看，以酬谢北帝的保佑之恩。



图 4－12　万福台

万福台正面 4 柱 3 间，分前台、后台两部分，中间用一饰有大量金漆木雕的隔板分开。隔板两侧有 4 门，明间的“出将”、“入相”两门供演员出入；侧间的“蹈和”、“履仁”两门供奏乐人员和舞台工作人员使用。前台演戏，后台化妆，演戏在明间，奏乐在侧间。前台三面敞开，可供观众看戏。后台东、西、南面均有墙，东、西墙上各开一窗、一门。屋顶为歇山式卷棚顶，不用斗拱，显得轻巧玲珑。戏台高 2.07 米，向前伸出，台面至檐前的高度为 6.25 米，整座戏台远远高于观众席，这样设计据说是为了使远处的北帝能够看得清楚。中间隔板上雕刻着降龙罗汉、伏虎罗汉、三星拱照、八仙、曹操大宴铜雀台等 4 组 6 幅金漆木雕作品，使整座建筑显得金碧辉煌、精美华丽。隔板中间的金木雕两侧悬挂的一幅木刻篆书对联“传来往事留金鉴，谱出高歌彻紫霄”，正是万福台的真实写照。

万福台前空地开阔，青石铺地，是平民百姓自携条凳或站立看戏的场

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 256 页。

所。空地东西两侧各有廊，为二层建筑，形为包厢，清代乾隆年间修建，供地方士绅及眷属看戏用。包厢同时还起到聚拢声音的作用，使观众在每个角度都能听得清楚。过去每当演出之时，人烟辐辏，万福台一带顿成闹市。

万福台在粤剧史上具有重要的地位，现已成为海内外红船子弟寻根的重要场所。佛山是粤剧的发源地，粤剧最早的行会组织——琼花会馆就建在佛山。旧时戏班每年组班一次，然后乘红船分赴各地演出，组班后的首场演出必在祖庙万福台举行，因而万福台又有审戏台的作用。过去万福台每逢喜庆节日、神诞都会演戏，尤其是每年秋收之后，几乎每晚都有演出，四乡来看大戏者，络绎不绝。戏台宽 12.73 米、台进深 11.78 米、台高 2.07 米、台至檐前高 6.25 米。[①]

里东戏台位于南雄市珠玑镇里东街的一座官道寺内，官道寺又称广明殿或广明院。据《南雄府志》载："广明院在里东村，宋嘉祐四年（1059）创。"又据保存在寺内的石碑记载：清代乾隆四十年（1775），由住持僧斌机重修官道寺。寺内住有数名僧人，神堂供奉观音、罗汉等佛像，一直至解放初期。现除戏台和厅堂完整外，神堂、佛像、僧人均无。戏台建于清代乾隆四十年（1775），建成后一直作为接待省内外戏班子演戏的场所。新中国成立后，仍作为艺术团体表演和电影放映场所。现主要作为该街村民开会场所。历史上，戏台曾多次修缮，修缮资金来自村民捐资和香火钱。1995 年 7 月 21 日，南雄县人民政府公布里东戏台为文物保护单位。2003 年，省文化厅和南雄市拨款重修戏台，戏台现由里东村村委会管理和使用。

里东戏台坐落于穿越里东墟老商业街的梅关古道边，坐东南朝西北，占地面积为 376.98 平方米，建筑面积为 353.29 平方米。整体建筑分三进，内双天井连接。首进为大门和戏台，为两层木楼，后两进均为步架单层木结构，原两侧有侧耳房。首进戏台平面呈凸字形。临街为门廊和大门，门廊分抬梁单层三开，门柱为红石柱础荷木，柱顶饰有斗拱，廊柱与卷棚间均用虾公梁连接。入口为中开大门，两侧为券顶大门，均由舞台底部穿入。凸字形舞台分矩形主表演区和两侧辅台，为表演需要，主表演区楼板均为 5 厘米厚板，辅台和侧台用 2～2.5 厘米楼板。侧台与后台楼面比表演区高 45 厘米。主舞台顶部均装木望板（即木板天花），中间设置八角覆斗

① 佛山市博物馆编：《佛山祖庙》（引黄晓蕙“万福台”），北京：文物出版社，2005 年，第 55～56 页。

式藻井，以提高演出空间高度，有利于声音反射。主表演区主台天面饰挑檐翘角，挑檐部分瓦面以墉灰筒铺设，其余为摊铺阴阳布瓦坐头灰，灰筑正脊与斜脊。二进的木柱、石柱、础柱按横二纵五方式排列，前廊进深2.8米，主步架为三步架，进深6.4米，原步架间设有供奉神位及背板，现仅存背板木框，主要结构基本完整。三进柱列为横二纵三。屋架下为重梁底架，天花架前原有挂牌匾（现牌匾已无），三进主要结构基本完整。整座建筑盖当地常用的灰色简瓦。首进及门廊地面铺青砖，二进、三进为泥地。首进与二进间的天井地面铺鹅卵石。其形制数据如下：戏台总宽8.8米、主舞台宽4.2米、辅台宽2.15米、台高1.95米、台至檐前高5.2米、戏台屋脊高7.8米。[①]

马市戏台位于始兴县城东14公里的马市镇原马市新墟内、浈江南岸，建于清代中叶乾隆年间。马市原名叫“马子坳”，曾有过“尘裹马蹄”的记载，民国年间才更名为马市。这里曾经是岭南上京的水陆交通要道，也是南北商品的重要集散地之一，曾设有驿站、码头、商号、金行、客栈、店铺、典当行、盐行等设施。人们南来北往，商贾如云，车水马龙。由此，供客商和百姓娱乐集会的古戏台便应运而生。

据《始兴县志》有关“马子坳墟”的记载及民俗调查可知，该戏台应建于清代中期，戏台由墟镇上的各商号捐资建造。它的建成既丰富了南来北往的商贾和当地百姓的文娱生活，又给客商提供了一个集聚交流的场所。每年的八月十五左右或庙会活动时最热闹，墟镇上的富商们纷纷集资或个人出资，请“湖南花鼓戏班”、“江西采茶戏班”、“广东粤剧戏班”等戏班来此演出。演出人员多则三十几人，少则十几人，所演节目多为民间流传广泛的如《穆桂英挂帅》等传说故事，南雄、始兴、仁化等地的文人骚客和附近十里八乡的百姓都会前来观看。常常连续演出十天半个月，一时间好戏连台，热闹非凡，一派歌舞升平、莺歌燕舞的欢乐景象。“文革”期间，古戏台遭到破坏，大部分木雕构件已毁，加上年久失修和自然损毁，只剩下一个框架了。戏台上面的板已被人为拆毁，四周民房包围，部分居民还利用戏台做了猪舍、杂房等，四周环境极差。虽然现在地方政府开始重视和保护，但由于种种原因，只能尽量保护其不再继续受损毁，再难恢复原貌。

马市戏台为单体琉璃瓦歇山顶建筑，坐东向西，保存较好。戏台是一

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第260页。

座由青砖、麻石、木料构造的建筑，结构古朴典雅，四角飞檐挑角，饰龙头凤首，昂道傲视，盖青瓦，琉璃滴水。平面呈长方形，面积近百平方米。舞台正中顶为八角形藻井，四周盖青瓦，瓦当、滴水为绿色，戏台木雕部分已毁，但主体建筑保存完好，并保持着清代建筑风格。戏台前石柱高约8米，石柱上刻有对联，上联："世事直如戏剧观优者胜劣者败古今中外同感喟"，下联："楼台本为歌舞起北之梅南之李农工旅商尽欢颜"。戏台墙壁上也有对联，上联："现身说法何妨粉墨登场"，下联："过眼皆空太息繁华似梦"。戏台后面是化妆间和休息室。经过百多年的风雨沧桑和一些自然及人为的损毁，马市戏台是始兴县唯一保存较好的一座清代戏台建筑，也是韶关仅存的少数清代戏台建筑之一。它既是始兴清代商业及文化生活发展的历史见证，也是研究古代建筑艺术和粤北戏曲音乐的实物依据。戏台总宽9米、舞台进深11米、戏台高1.8米。①

二、从锣鼓柜、花朝章帘及会馆等看体制保障

《文心雕龙·诠赋》："丽辞雅意，符采相胜，如组织之品朱紫，画绘之著玄黄。"其中组织为纺织之意，如同棉纱纺成了布匹。组织是岭南俗乐发展过程中的一个重要特点，由以往随意的、临时的小规模表演发展成有严格管理的团体表演，这个团体概念就是班社。随着经济的发展，应大众生活的要求，这种组织严密的管理和培训机构在各地出现，它们按市场需要操控着音乐表演艺术的运作，使俗乐文化的发展有了十分清晰的体制保障。我们可以从八音锣鼓、地方小戏和琼花会馆3个不同的侧面去透析这种保障的发展与完善。

1. 八音锣鼓

锣鼓柜是一种以镂花木板组嵌而成的长方形木柜，可任意抬动。在形制方面，此锣鼓柜本身就是一件精美的工艺品，用酸枝、花梨等木材制作而成，配有丝绸绣花的华盖。其顶盖、柱子、周边均雕刻着各种花草虫鱼，栩栩如生，有的雕刻有形态各异的亭台楼阁和历史人物，如戎马倥偬的武士、显赫谋略的风云人物等，雕工精细，装饰性强。锣鼓柜四角用雕花圆杆撑起棚盖。柜中间立铁架，上端横折，作悬挂乐器之用。柜子台面

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第261页。

前半部开一大圆孔，乐器从此圆孔放进、取出。

以下就现存于顺德杏坛镇高赞村4个锣鼓柜的形制作出简单描述。

“鸣盛桐台”锣鼓柜正面有“鸣盛桐台”字样及对联“鸣声调大雅，盛世播元音”。左侧刻“许三友造”字样。左右两侧各饰有大小两轮。该锣鼓柜总长3.60米、柜长1.24米、宽0.63米、高2.03米、顶盖高0.48米、底座高0.54米，顶盖圆柱共10根，高1.08米。锣鼓柜配有高大旗帘。

“饰喜华庄”锣鼓柜正面有对联“饰雕喜奏良工技，华宝庄传盛世音”。木雕依旧光彩夺目，侧面刻有“大良笔街恒泰造”、“顺邑高赞饰喜华庄”。左右两侧各饰有大小两轮。该锣鼓柜长1.22米、宽0.63米、高2.08米、顶盖高0.49米、底座高0.56米，顶盖圆柱共12根，高1.03米。

“和乐琼楼”锣鼓柜正面刻有“顺邑高赞和乐琼楼”字样及对联“和声鸣盛世，乐曲遏云霄”。底座分别饰有大小两轮。该锣鼓柜总长3.93米、柜长1.22米、宽0.66米、高1.98米、顶盖高0.48米、底座高0.58米、轮间距0.51米，顶盖圆柱共12根，高0.97米。



图4－13　顺德“和乐琼楼”锣鼓柜

“云门小榭”锣鼓柜正面及左右两侧刻有“许三友造省联兴街”字样，正面并刻“顺邑高赞云门小榭”。底座两侧分别饰有大小两轮。该锣鼓柜

柜长 1.22 米、宽 0.74 米、高 2.00 米、顶盖高 0.44 米、底座高 0.59 米，顶盖圆柱共 10 根，高 1.00 米。

袁钟仁先生在《岭南文化》中写道："清朝道光初年，因粤剧不能满足广大农村的需要，出现了以粤曲清唱为特点的'八音班'，人数不多，常到农村演出。同治、光绪年间，八音班有所发展，还出现了盲妹的自弹自唱，她们穿街过巷，或在茶楼旅馆卖艺，以后又有专业伶人的登台演唱。粤曲讲究唱功，腔多白少，不化妆，不带表演。伴奏乐器除丝竹外，兼用锣鼓吹打，唱腔、曲调多来自粤剧，曾出现八大名曲。"[①]

可见，作为八音班的表演形式之一，锣鼓柜是都市大众艺术渗透到农村乡镇之后的产物。这种形式产生于清代道光初年，是以小组演员清唱粤曲为主的八音班。事实上，历史上的八音班有三种表演形式：第一种作为仪仗乐队演奏喜丧乐；第二种为唱八音，艺人一边演奏一边演唱成套粤剧；第三种即锣鼓柜。[②]《佛山忠义乡志》载"锣鼓柜始于康熙年间"。清初，一些小型和业余性质的八音班，将乐器放置在一个如花轿模样的大柜里，演奏时抬着柜"游行"，只奏不唱，人们称之为锣鼓柜。其后，一些锣鼓柜班子，做锣鼓柜表演之余，也兼唱八音。所以，锣鼓柜又称八音锣鼓、锣鼓架或八音柜。

锣鼓柜源起于佛山，发扬于顺德。原因有三：其一，顺德是粤剧的重要发源地之一，清代顺德人热爱粤剧蔚然成风，"八音班"、"私伙局"及大小剧社星罗棋布，民间曲艺兴旺繁盛。其二，顺德历来重视宗族礼法，谚云"顺德祠堂南海庙"。民国版《顺德县续志》载："顺德最重祠堂，大族壮丽者，动费数万金。其大小宗祠代为堂构，千人之族，祠十数所，小姓单家，祠亦数所。"由于修筑祠堂、祠堂开灯、修纂族谱、祀宗祭祖等活动的频繁举行，锣鼓柜有了活动的空间。其三，锣鼓柜与神诞、酬神关系密切。自元代以来，佛山已盛行神诞演奏吹打乐。顺德民间信仰庞杂而兴盛，寺观庙宇数量可观，同样使锣鼓柜得以发展和盛行。杏坛镇、均安镇锣鼓柜在清代道光年间已声名远播。杏坛镇有顺德"锣鼓柜之乡"的美誉，锣鼓柜在当地流传达 200 余年。其中高赞村锣鼓柜更是活跃。清代光绪年间，在杏坛昌教村还举行了锣鼓柜技艺比赛。锣鼓柜班多取文雅的四字词作为乐社名称，如"鸣盛桐台"、"云门小榭"、"饰喜华庄"、"和乐琼楼"、"雅颂声楼"、"升平雅奏"、"耕余啸咏"、"陶情雅咏"等，再

① 袁钟仁著：《岭南文化》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 207 页。

② 凌建：佛山市顺德区非物质文化遗产申报资料，2006 年。

将名称绣上锦旗，演奏时作识别及宣传之用。锣鼓柜内装敲击、吹奏、拉弦、弹拨4类民族乐器。流动演奏时，由4个挑夫抬着锣鼓柜，前面帅旗引领，旁边罗伞簇拥，大锣、战鼓、卜鱼等乐器置于柜中，而大小唢呐、大钹、二弦、三弦、竹壳提琴、月琴等乐器则由演奏人员各自拿在手里。演奏时，由掌板的乐手起板决定演奏曲目。起板后，大小唢呐与锣、鼓、镲等乐器交替演出，以大小唢呐为主奏乐器，吹奏流行的粤曲曲牌，或小曲、“西秦”、“大棚”等戏曲曲目。锣鼓柜演奏者多为乡村及城镇街坊中吹、打、弹、奏的好手，多为业余性质。一些锣鼓柜班仅由身怀多技的两至三名乐手支撑。编制齐全的锣鼓柜班可多达十几人，加上抬锦旗、罗伞的人员，表演队伍可达三十多人。

顺德杏坛镇高赞村传世下来的锣鼓柜是八音班表演艺术的力证，它们被收藏起来，仿佛在默默地诉说着往日的辉煌。

2. 地方小戏

其实，岭南俗乐繁荣又何止粤中地区的八音锣鼓。至清代中叶，岭南的各种地方戏如雨后春笋般涌现出来，如雷剧、黎戏、采茶等，花朝戏也是其中之一。从紫金花朝戏“定长春”班名旗帘、“定长春”以及“叶阳春”戏班印章中，可以了解到花朝戏的流行盛况。

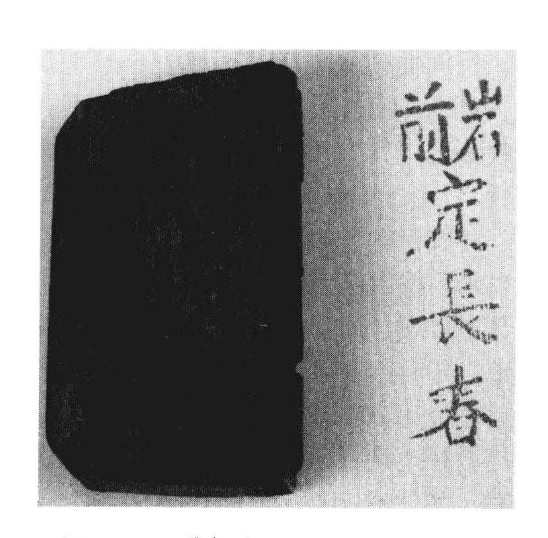


图4-14　花朝戏“定长春”印章侧面

花朝戏“定长春”戏班的遗物有班名旗帘和印章。旗帘为红棉布，长

方形，上边及左右两边以白底花布镶边。上边卷起缝合，中穿一小布绳以便演出时系于堂上，下边绸丝垂下。棉布中间自右而左墨书“定长春”三字。帘宽61.5厘米、高40厘米、帘绳长221厘米。印章为深红色，檀木质，扁长方体，上部略收。红色印面刻有“岩前定长春”五字，“岩前”两字自右而左横排，“定长春”三字竖排。长5.2厘米、宽1.6厘米、高3.1厘米。花朝戏“叶阳春”戏班的遗物仅有印章。印章体形粗大，灰红色，檀木质，呈不规则的菱形。除印面外，其他各面均阴刻直线。红色印面竖刻繁体“叶阳春”三字。长9.2厘米、宽3.9厘米、高3.1厘米。

“定长春”和“叶阳春”戏班是清代光绪三十年（1904）流行于紫金的19个戏班中最早的两个戏班，产生于该县的乌石镇鹧鸪塘村，演出地点在本县区及邻县客家地区。清代数任广东学官的李调元在《南越笔记》（卷一）中曾记述：粤东永安（今紫金县）俗尚师巫，“巫作姣好女子，吹牛角鸣锣而舞，以花竿和一鸡而歌。其舞曰赎魂之舞，曰破胎之舞；歌曰鸡歌，曰暖花歌”。当地人把这种巫之歌舞称为“跳神朝”，是乡人于庙宇落成或瘟疫病流行之际，请来巫师设坛祭神所做之法事。巫师二人一扮巫公，一扮巫婆，巫公头戴缨帽，手执小锣，巫婆头裹罗帕，手拿方巾和扇子，在锣鼓、唢呐的伴奏下边歌边舞，请来神将镇鬼驱邪。跳神朝所唱曲调以《南越笔记》所述的“鸡歌”为主，中间往往插入长短不一的快板，唱念结合，末句一律加帮腔。舞蹈动作主要由锣花、扇花组成，反复走“八”字图。山区农民喜爱“神朝”乐舞，神朝艺人为取悦观众，常在做完神朝后加插滑稽动作和笑话，其后更把梳妆、打扮、纺线、绣花种种动作提炼集中，配上小曲演唱逸闻趣事。清代光绪年间，有神朝艺人根据粤东地区的民情风俗，赋予此类演唱以人物情节，搬演简单的故事。因为表演谐趣花哨，同虔诚肃穆的神朝形成鲜明对比，故人们称之为“花朝”。花朝作为傩戏的一种，本来就盛行于南方广大地区，只是名称各异，如雷州半岛的傩舞或鬼戏、化州的跳花棚等，当这种巫文化随着现代文明的脚步离我们远去之时，唯有少数仅存的遗物能为它的历史作证。

清代光绪末年，神朝艺人叶春林组织了第一个花朝戏班“定长春”班，且编演《秋丽采花》等早期剧目。其后陆续出现了“紫华春”、“庆祥春”、“定华春”、“胜华春”、“庆长春”等戏班，花朝戏逐步遍布粤东山区。在跳神朝向花朝戏演变的轨迹中，最明显的莫过于唱腔音乐。唱腔中的“鸡歌”、“佛曲”、“忏腔”、“田螺经”、“观音腔”等均由神朝等祭祀乐曲发展变化而来，是花朝戏唱腔的重要组成部分。伴奏音乐中的“寄生草”、“金鼓”等乐曲也是民间吹鼓手在红、白喜事时吹奏的乐曲。花朝

戏的表演动作如扇花、滚巾、穿心手、砻勾脚等，大抵都是跳神朝的舞蹈动作的衍化加工。花朝戏的舞台有“官高不过七品”的戏谚，剧目内容多表现普通群众的劳动生产、爱情婚姻的故事，代表性传统剧目有《秋丽采花》、《卖杂货》、《过外洋》、《闹菜园》等。跳神朝与花朝戏的内在联系，还体现在神朝与花朝同台演出的习俗中。现存“定长春”班名旗帘乃是从紫金县乌石镇鹧鸪塘村收集而来。[①]

3. 琼花会馆

琼花会馆曾经是佛山最早的粤剧行业组织，对促进粤剧艺术发展起到了推动作用。但是随着时间流逝，它已经被很多人淡忘。关于琼花会馆的产生与发展的历史，应该从两方面来认识：一方面是佛山经济发展后工商各行业行会的组成变化；另一方面是佛山戏曲发展的内在规律使然。同时，前者是后者的基础，后者以前者为前提。

据现有碑刻资料显示，佛山最早兴建的工商业会馆是清代雍正二年（1724）的金箔行会馆，其次是雍正十一年（1733）建立的莲峰会馆。此后，随着社会的逐渐稳定和经济的持续发展，各行业会馆才相继在佛山大量涌现。到了乾隆十五年（1750），佛山各工商行业差不多都兴建了自己的行业会馆，出现了“诸商皆有会馆”的兴盛局面。琼花会馆就是在此背景下出现的。据乾隆十七年（1752）刊刻的《佛山忠义乡志》有“优船聚于基头，酒肆盈于市畔”（卷六《乡俗志》）的记载，正好与佛山当时全面兴建工商各行业会馆的时间相吻合。黄伟先生认为：“琼花会馆是佛山工商业会馆的有机组成部分，会馆是客居他乡的同乡或同业者所组织起来的同乡或同业团体。具有保护同乡或同业利益，解除他们的后顾之忧，为他们在异地他乡提供一个落脚点等基本功能。工商业同业组织还具有独霸市场、排除异己的封建行会性质，是经济发展到一定阶段的产物。作为梨园界的同业组织，同样具有独霸市场、排除竞争的封建行会性质。”他运用大量材料，指出“琼花会馆是乾隆年间的产物，它修建于大基铺之后的乾隆初年。”[②] 这一论证既符合工商行会发展的历史，又切合广东粤剧发展的实际，极具说服力。

---

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第249～250页。另可参见谢彬筹：《广东傩文化及祭礼演剧浅识》，见《岭南戏剧思辨录》，北京：中国戏剧出版社，2000年。

② 黄伟：《早期行会组织琼花会馆创建年代新证》，《四川戏剧》2008年第5期，第64页。

梨园行会的建立是戏剧艺术发展到成熟阶段的产物，是由自由竞争走向行业垄断的标志。如前所述，为了满足大众生活的需要，八音班或花朝戏等各种地方艺术都由班社来管理和运作。戏班是戏曲、曲艺发展到一定阶段的产物。而会馆又是戏班发展到一定阶段的产物，是戏班在市场竞争中相互认可的组织和协调机构。琼花会馆既是粤剧行业纠纷的“和事佬”，又是行业发展的“监督人”。当年的琼花会馆非常活跃，它是一个遍及广东、广西粤剧行业的管理机构，涉及表演的质量、新戏的审核、场地的安排以及剧本的所有权等各方面的内容。例如，版权问题，哪个戏班排了新戏都要到会馆演一次，经审查通过后才能演出，不能无偿偷排同行演出内容；还有演出场地纠纷问题，如果两个戏班同时到一个场地演出，就要靠会馆来协调。粤剧老艺人、广东八和会馆最后一任会长黄君武曾指出：“琼花会馆是最早的粤剧行业组织，为本地戏班艺伶排练、教习、切磋艺术之地，也是当时戏班管理的机构。”至今，粤剧行内仍有“未有八和，先有吉庆，未有吉庆，先有琼花”之说，当年创建琼花会馆（今佛山市红强街），说明佛山已成为当时粤剧的发展中心。据《佛山忠义乡志》记载：“镇内有会馆凡三十七，琼花会馆建筑瑰丽，为会馆之最。”作为粤剧的行会，琼花会馆有较为严格的管理制度，会馆内设慎和、兆和、庆和、福和、新和、永和、德和、普和八堂，分别统管所属会众。[①] 今天，琼花会馆虽然已经消逝，但仍能从广东粤剧博物馆中收藏的“琼花会馆”四字牌坊以及留存的乐器、物品追思其当年的辉煌。

现藏于粤剧博物馆的高边锣、沙的、二胡和铜铎等乐器来自原琼花会馆所在地的佛山大基尾，铎上刻有“琼花会馆”四字。高边锣保存完好。盘大壁厚，通体因氧化而出现大面积铜锈。锣面平坦，锣边高卷，卷边钻有两个小孔，孔中有一小麻绳相系，用于演奏时提拉之用。直径44.5厘米、边宽8.5厘米，重量8.3千克。该锣发音饱满，音响宏大，泛音丰富，延音持久。沙的保存欠佳，鼓皮发黄，内腔木质开裂。圆帽形，结实而墩小。香樟木质，圆帽形态乃以整木外削内镂而成，上收下阔。樟木顶部留出一圆孔，镂匀削圆后，外部自上而下蒙上厚实牛皮，下端以平头大乳钉钉上两周。演奏时敲击顶部牛皮，声音通过樟木顶部的圆孔在内腔产生共鸣。通高9.8厘米、底部外径15.1厘米、内径8.2厘米。该沙的声音殷实，短促而有弹性。

① 黄慧、梁慧贤：《佛山梁园举办“粤剧文化传承创新基地建设座谈会”》，《广州日报》2009年4月22日。



图4－15　佛山琼花会馆沙的

此外，琼花会馆的遗物还有铁钹、香炉和灯架。铁钹保存基本完好。体形硕大，铁质，通体红锈。原本为一幅两片，现仅存一片。该片分钹盘和钹脐两部分。钹盘大而钹脐小，钹脐居中，往外呈方棱凸起。钹盘连于脐外，呈圆片状略往外翘。演奏时手握脐部，撞击两盘发声。脐中心穿一系绳小孔，演奏时便于固定在手指之上。盘径46厘米、脐径6.8厘米。

琼花宫香炉保存完好。通体厚实，铜质，圆钵状，褐色。口部有高边，略外卷。颈部与腹底内收，腰腹部外凸。底部以一圆盘为足，圆盘平贴地面，踏实平稳。腰腹部阴刻“琼花宫”三个大字，右边还印刻有“道光二十九年□□□”等铭文。腰腹部对称饰铸神兽头一对，雕铸精美，张目启唇，咧嘴露齿，头顶及颈部饰螺旋形毛发一圈。额上印刻简单的太阳纹。炉内腔有多处绿锈，香灰尚存。香炉工艺上上下贯通，浑然天成，为神器的象征。通高18.8厘米，上口径28.2厘米。

琼花宫灯架由木质挂灯横条与挂钩两部分组成，仅留2件，均残。挂灯横条红木质，黑色，上有“琼花堂”三个字，横条一端固定于挂钩底部的铁板之上，另一端留出木榫以便将灯挂起。挂钩铁质，外套一木质葫芦便于手握。此灯架为粤剧表演时挂于舞台两侧或头顶的用具。灯架直径52.4厘米。

从以上整理的材料可知，无论是八音锣鼓、花朝戏，还是佛山粤剧，

它们成功表演乃至运作的体制保障先是班社，进而发展到会馆，八音锣鼓有八音班，花朝戏有花朝班，佛山粤剧有琼花会馆。清代岭南班社及梨园会馆的健全与繁荣是俗乐制度化的体现，标志着大众艺术在用乐意识和表演意识方面的时代追求与求实精神。

三、从戏服、布景看戏曲舞美

岭南地区清代戏曲的繁荣不仅体现在剧本创作、演员表演以及班社、会馆的经营管理等宏观思维上，在演员服饰和舞台装饰等具体细节方面也同样有其独特的要求，它们的制作规范与合理布局，为戏曲表演添姿加色。也正是因为有了戏服的精美构思及戏景的合理布局，才使戏曲表演实现了内在美与外在美的完美统一。

现藏于佛山市博物馆（F32、F34 、F31 、F33）的4件木偶戏服，是清代嘉庆年间著名高州木偶艺人罗锦芳的遗物[①]。高州木偶戏有400多年的历史，其传承谱系上至清初，下至今天，共历七代，是岭南戏剧发展过程中的重要组成部分。罗锦芳，男，1899年出生于高州西岸村，是高州木偶戏的第三代传人。现存其戏服有男女披风、男大靠、女蟒四种。

男披风除正面近边底撕裂外，余部保存完好。短袖上装，用红棉布制成。小圆领，胸前开小口，用小布绳相系，外套一红绸圆挂领，正面以白线绣出树干、枝条，还有飞龙、玉兔等吉祥物及凤、鹤等禽类，领边垂白、红、黄三色留须。大、小圆领均以白布卷边。披风正面用白、蓝、绿等多色线绣满花草、枝条以及飞禽，正中绣成圆形，一对狮子并排自左向右迈步向前。袖口与正面边底以白布包边，包边加绣紫色卷连花纹。披风下部从两侧开口。

女披风绣饰极为华丽，保存完好。短袖上装棉袄，用红棉布制成。小桃领，不开胸。领上和袖口均用绿边白布镶边。披风正面用白、绿、紫等多色线绣满花草、枝条、祥云以及长条雷纹。左面绣成长方形，右面由上往下绣成不规则的长条形。正面边底用白线加绣一层，再以绿色布条缝于其上。下部从两侧面开口。

---

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第254页。

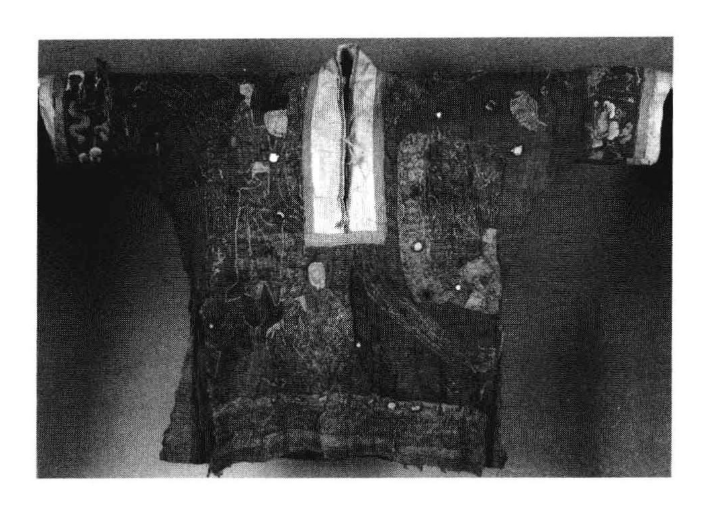


图 4－16　木偶戏服女披风

男大靠保存完好，为短袖上装，用红棉布制成。小圆领，领上以绿花布包边，胸前开小口，用两节小布绳相系。正面以白线绣出花草、枝条图案，中间用白线与红线绣出一只大狮子和一个红绣球。狮子昂首摆尾，张口伸腿，作起步状。袖口与正面边底以绿花布包边。大靠下部从两侧开口。胸前往下逐渐向中间收拢剪窄。

女蟒除边底右侧撕裂外，余部保存尚完好。短袖上装，用红棉布制成。圆领，开胸，领上有白布包边，胸前以三节小布绳相系。袖口及两侧以白线加绣。肩部与上臂处以白线绣出两条对称的分龙，龙头相对，张口伸爪。胸前绣一对大雕，双翅展开，凌空飞起。正面下部又以白线绣出两条对称的祥龙，腾空跃起，面面相对，神态逼真。

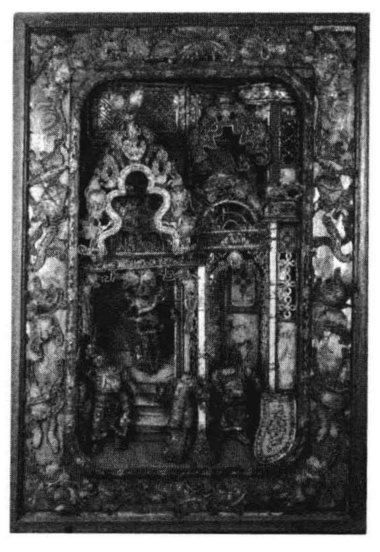


图 4－17　人物戏妆立体彩绘

现藏于江门市博物馆（藏号：1～10）的清代戏楼外景彩绘[①]（10 件）是粤剧表演前搭建戏台时的一种布景道具。此批外景彩绘保存基本完好，用竹篾与油布编制后再绘上颜色。共有 10 片，空间上分平面彩绘和

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系 · 广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 251 页。

立体彩绘两种，形制上分长方形与三角形两种，悬挂方式上有竖挂与横挂两种。10片戏楼外景彩绘的名称依次为第1号“人物戏妆立体彩绘(一)”、第2号“‘礼乐广源’匾”、第3号“‘白石广源’长方形匾”、第4号“三人武戏平面彩绘”、第5号“‘武松打虎’平面彩绘”、第6号“人物戏妆立体彩绘（二)”、第7号“‘白石广源’三角匾”、第8号“人物戏妆立体彩绘（三)”、第9号“人物戏妆立体彩绘（四)”和第10号“人物戏妆立体彩绘（五)”。竹篾编制巧妙、结实，彩绘戏曲人物鲜活、生动、惟妙惟肖。它们的纵高为52.6～135.6厘米，横长或底宽为37.0～149.2厘米。这种即时布景的办法具有灵活搭配、多样组合、运输轻便、因地取舍等多种特点，是俗乐发展起来之后送戏下乡大潮中类似于八音锣鼓的又一创新之处，是超越戏曲表演形式而上升到对艺术美的追求的思维体现。

第三节　孔庙乐章与寺院宗声

从实物遗存资料来考察，岭南文化的主要元素仍然来自儒家思想。孔庙是传承儒家文化的重要载体，它不但是纪念孔子的场所，也是传播儒学、教育乡里的重要机构。岭南各地均有孔庙，仅广东现存的孔庙就有35座，分布各地。例如，建于宋代大中祥符四年（1011）的德庆孔庙、建于北宋年间的南宁孔庙、建于南宋咸淳四年（1268）的南海孔大宗祠、建于宋代绍兴十年（1140）的揭阳孔庙、始建于明代洪武三年（1370）的番禺学宫，以及番禺钟村孔氏宗庙、恭城文庙、化州孔庙、雷州孔庙等。德庆孔庙前身是南朝天监四年所设的晋康郡学，为当时西江最早的旧官学之一，也是儒学研习与教育中心之一。揭阳孔庙是广东现存同类建筑规模最大、最具清代建筑风格、保存最完好的两大学宫之一。番禺学宫现在的格局形成于清代乾隆十二年（1747），它与德庆学宫、揭阳学宫并称为广东三大学宫。这些后世孔庙在祭祀孔子、重塑儒学精神的过程中，需要通过一系列的形式来实现，而祭孔音乐就是其中重要的组成部分。

一、从雷州孔庙祭卷乐章看记谱及宫调

雷州孔庙祭卷[1]对乐章的歌词做了详细的记载，并对应歌词做了律吕

① 祭卷资料由湛江雷州市文化局吴兆生老师提供。

字谱和工尺谱两种谱制记录，这样能让我们更具体地了解其宫调特点。以下是各乐章的谱词对应关系。

1. 迎神乐咸平之章——无舞

大哉至圣，道德□□。□□王化，斯民是□。□□□常，

律　名：太南林仲　太　林仲太　林仲黄　林

簇吕钟吕　簇　钟吕簇　钟吕钟　钟

工尺唱名：四工尺上，四　尺上四，尺上合尺，　尺

简谱唱名：6 3 2 1 | 6 | 2 1 6 | 2 1 5 2 | 2

精纯并隆。神□□□，□昭圣容。

南林太仲　黄　林仲黄太

吕钟簇吕　钟　钟吕钟簇

工尺四上　合　尺上合四

| 3 2 6 1 | 5 | 2 1 5 6 ||

此乐章的调式为仲吕均之太簇羽调式。

2. 初献乐宁平之章——有舞

自生民来，谁底其盛？惟师神明，度越前圣。

太仲林仲　太黄仲太　南林仲太　黄仲仲太

簇吕钟吕　簇钟吕簇　吕钟吕簇　钟吕吕簇

四上尺上　四合上四　工尺上四　合上上四

6 1 2 1 | 6 5 1 6 | 3 2 1 6 | 6 1 1 6 |

粢帛具成，礼容斯称。黍稷非磬，维神之听。

仲太仲林　黄太林仲　太南黄林　南林仲太

吕簇吕钟　钟簇钟吕　簇吕钟钟　吕钟吕簇

上四上尺　合四尺上　四上六尺　上尺上四

1 6 1 2 | 5 6 2 1 | 6 1 5 2 | 1 2 1 6 ||

此章调式为仲吕均之太簇羽调式。

3. 亚献乐安平之章——有舞

大哉圣师，实天生德。作乐以崇，时祀无□。
太仲黄太　南林仲太　仲太仲林　仲太林仲
簇吕钟簇　吕钟吕簇　吕簇吕钟　吕簇钟吕
四上合四　工尺上四　上四上尺　上四尺上
6 1 5 6 | 3 2 1 6 | 1 6 1 2 | 1 6 2 1

清酭惟馨，嘉牲孔硕。□羞神明，庶几□□。
黄南仲仲　林仲黄太　太南黄林　南林仲太
钟吕吕吕　钟吕钟簇　簇吕钟钟　吕钟吕簇
六工上上　尺上合四　四工六尺　工尺上四
| 5 3 1 1 | 2 1 5 6 | 6 3 5 2 | 3 2 1 6 ||

此章调式为仲吕均之太簇羽调式。

4. 三献乐景平之章——有舞

百王宗师，生民物轨。瞻之洋洋，神 其宁止。
仲南林仲　林仲太黄　黄南林仲　林 仲太黄
吕吕钟吕　钟吕簇钟　钟吕钟吕　钟 吕簇钟
上工尺上　尺上四合　六工尺上　上上四合
1 3 2 1 | 2 1 6 5 | 5 3 2 1 | 1 1 6 5

酌彼金罍，惟 清且"旨"，登献惟三，于嘻成礼。
太黄林仲　南 林太仲　仲太林仲　黄南林仲
簇钟钟吕　吕 钟簇吕　吕簇钟吕　钟吕钟吕
四合尺上　上尺四上　上四尺上　六工尺上
| 6 5 2 1 | 1 2 6 1 | 1 6 2 1 | 5 3 2 1 ||

乐谱中两个"上"应该是记录时的错误，第一个应该是"尺"，第二个应该是"工"。此章调式为仲吕均之仲吕宫调式。

5. 徹僎乐咸平之章——无舞

牺象在前，豆籩在列。以享以□，既芬既洁。
仲太仲林　太仲黄太　太南林仲　仲林太仲
吕簇吕钟　簇吕钟簇　簇吕钟吕　吕钟簇吕
上四上尺　四上合四　四工尺上　上尺四上
1 6 1 2 | 6 1 5 6 | 6 3 2 1 | 1 2 6 1

礼成乐备，人和神悦。登则受福，幸遵无越。
黄太仲太　南林仲太　黄太仲林　黄南林仲
钟簇吕簇　吕钟吕簇　钟簇吕钟　钟吕钟吕
合四上四　工尺上四　合四上尺　合工尺上
| 5 6 1 6 | 3 2 1 6 | 5 6 1 2 | 5 3 2 1 ||

此章调式亦为仲吕均之仲吕宫调式。

6. 送神乐咸平之章——望燎同

有严学宫，四方来崇。恪恭祀事，威仪□□。
太南林仲　黄太仲太　黄南林仲　南林仲太
簇吕钟吕　钟簇吕簇　钟吕钟吕　吕钟吕簇
四工尺上　合四上四　六工尺上　工尺上四
6 3 2 1 | 5 6 1 6 | 5 3 2 1 | 3 2 1 6

歆兹惟馨，神驭还复。明禋斯毕，咸膺百福。
仲林南林　仲太林仲　黄南林仲　南林仲太
吕钟吕钟　吕簇钟吕　钟吕钟吕　吕钟吕簇
上尺工尺　上四尺上　六工尺上　工尺上四
| 1 2 3 2 | 1 6 2 1 | 5 3 2 1 | 3 2 1 6 ||

此章调式为仲吕均之太簇羽调式。

以上谱词的对应关系说明，各乐章虽然应用场合不同，旋律均采用五声音阶的羽、宫两种调式，音调平稳，一字一音，与尊孔祭拜的虔诚、庄重的氛围相吻合。

二、从《海阳县志·祭器·乐舞》篇看孔庙用乐规范

《海阳县志·祭器·乐舞》篇①是岭南现存记述孔庙祭祀乐舞的珍贵卷本，现藏于潮州市博物馆，是清代雍正年间的遗物。

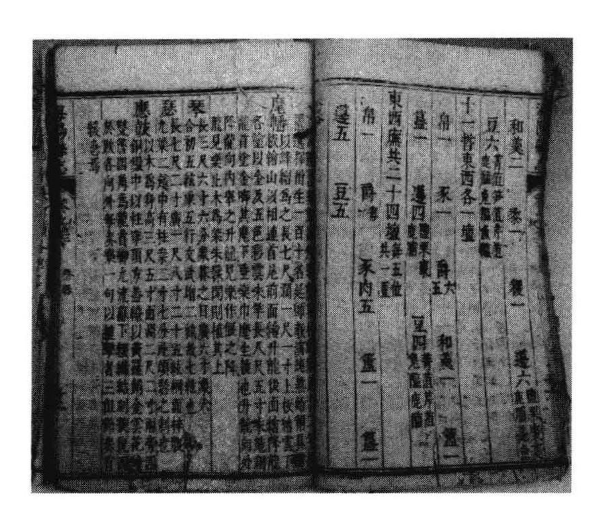


图4-18 《海阳县志·祭器·乐舞》篇

《海阳县志》由张士琏主编，其中的祭器卷乐舞篇记载的是清代雍正年间海阳县府孔庙祭祀仪式的用乐规范。此篇可分乐器、舞器、乐章及舞谱4个部分。

“乐器”部分：

弹奏乐器记载了琴和瑟。

吹奏乐器记载了埙、篪、排箫、箫、笛、笙。

打击乐器记载了应鼓、搏拊鼓、钟、磬。

还有指挥乐队起止的麾幡、柷、敔三种道具，以及乐器的形制、纹饰及演奏方式。

“舞器”部分：记载了引节、翟、籥等道具。

“乐章”部分：记载了迎神、亚献、终献、徹馔、送神等乐章的歌词，并在歌词下方标出律吕字谱和工尺谱。

---

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第243页。

“舞谱”部分：记载了奠帛、初献等乐章，并标注了完成动作的要求。

“乐舞”是各地孔庙的祭祀仪式用乐情况的一个缩影，均大同小异，即由雅乐器组成祭祀乐队，编歌配舞，按一定的程式与乐章进行表演，各乐章的歌词均标注两种字谱等。

此卷长24.0厘米、宽15.0厘米、厚1.1厘米，为应古、复古风尚的体现，为我们研究孔庙仪式的用乐规范提供了重要的参考价值。将此“祭器·乐舞”篇与雷州孔庙祭祀乐舞篇相比较可知，《海阳县志》记述的乐舞内容与用乐规范与雷州孔庙的乐舞内容和用乐规范完全一致，如雷州孔庙的祭孔乐器也包括麾幡、柷、敔等道具，金钟、玉磬、鼓、搏拊等击奏乐器，琴、瑟两种弹奏乐器，排箫、笙、箫、笛、埙、篪等吹奏乐器。通过这两个分处粤东和粤西的个例特征的比较可以真实地表明，作为尊孔复古文化的外在仪式，各地的做法是基本统一的。



图4-19　云浮孔庙镈钟之一

虽然祭孔音乐在岭南各地乃至全国均有统一的规范，但在用乐规模方面应该可以按照各自情况酌情设置。这种看法可以从各地孔庙遗存的实物上找到依据。现藏于云浮市博物馆的2件镈钟来自云城马坪观孔庙，使用时间分别是清代雍正十年（1732）和光绪十六年（1890）。它们与汕头市博物馆收藏的2件清代镈钟形制相同，均为孔庙祭祀敲击用器，是明代以后模仿先秦镈钟形制、为孔庙制作的大镈钟。[①] 云浮镈作椭圆形腔体，平舞，舞面置双龙繁钮。镈腔上部以粗阳纹框格枚区，分布于腔体正反两面，每面分3列，每列3枚，共36颗圆枚。鼓腹，平口。舞面饰突起云纹，镈腔篆带上方有一圈云纹，但枚区、篆带与正鼓均素面。近口沿处饰雷纹一圈。钲面上部有篆书铭文，背面无铭文。发音纯净、悠扬。汕头镈亦作椭圆形腔体，平舞，上置简化的

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第63～67页。

双兽头钮。舞沿下至肩部有一凸起方棱。肩与腔面连接处铸凹痕一周。腔面正反面均以粗阳纹框格出枚区和钲部，无篆带。枚区分布于腔面主要部位，约占腔面3/4以上。枚分两面，每面两区，每区3列，共36颗短小乳钉枚。铣棱微突，鼓部狭窄，平口。舞素面，腔面乳钉四周及钲部皆无纹饰，鼓部素面。钲部原刻有铭文，已被锉平，无法辨认。从钲部敲击痕看，该镈的钲部为敲击部位。该镈内腔平整，无调音锉磨痕。发音清脆、明亮。这种孔庙祭祀乐器的形制与祭卷中记载的乐器不同，且很多类似云浮和汕头等地孔庙的乐器也并不像祭卷中记载的那样多。可见，各地孔庙在宣扬儒学精神，传承尊孔思想的过程中不但内容和形式有所不同，深度也可能存在差异。作为祭祀仪式中的乐舞活动，只是在由表及里的儒学教化中起着一定的引导、过渡作用，它们的实质是表象的、形式上的。所以，孔庙的用乐可以模仿，亦可浓缩，无论怎样都不影响孔庙尊儒、注重教化的核心内容。正因如此，德庆学宫、揭阳学宫和番禺学宫虽然在表面上似乎还没有发现有祭祀乐卷及大批祭祀乐器遗存，但它们一直以宣扬孔子的学术思想和教育品德为己任而堪称广东三大学宫。

三、清宫雅乐规范对各地孔庙音乐的影响

如上所述，《海阳县志》中的祭祀乐舞和雷州孔庙乐章虽然是各地文庙的用乐记载，却反映了国内文庙音乐的普遍规范。历代宫廷供奉雅乐，用乐也参照周礼定制，但其实施形式尚未普及。真正得到普及的是清宫雅乐，其雅乐设置有了严格的定式。最主要的原因在于清代康熙五十八年（1719）颁布的制雅诏令和乾隆二十六年（1761）颁制的中和韶乐。中和韶乐对不同祭祀场合的乐队编制及乐器数量均有严格规定。《清史稿》（卷一）有关“中和韶乐”的记载有：

用于坛、庙者，铸钟一，特磬一，编钟十六，编磬十六，建鼓一，篪六，排箫二，埙二，箫十，笛十，琴十，瑟四，笙十，搏拊二，柷一，敔一，麾一。

先师庙，琴、箫、笛、笙各六，篪四，余同。

巡幸祭方岳，不用铸钟、特磬，琴、箫、笛、笙各四，瑟、篪各二，余同。

用于殿陛者，箫四，笛四，篪二，琴四，瑟二，笙八，余同。

现在我们可从故宫博物院所看到部分原清宫演奏的中和韶乐使用的乐器，从这些旧藏的乐器上不但可以比较其形制，还可通过音乐性能了解其

功能。例如，铜镀金云龙纹编钟①1套16件，质地为铜镀金，编钟外形相同，大小同，下口平。钮为双龙，中饰云龙纹。钟体前镌“乾隆二十九年制”，后刻各律名。下端一周有8个圆饼状物，为敲击点。各钟上下径16.1厘米、中径22.7厘米、高23.8厘米。但各钟的内高、内中径、内下径、厚度等均不同。碧玉描金龙纹编磬②1套也是16件，碧玉制成。编磬大小相同，以厚薄为次。两面绘有云龙纹，鼓侧各镌律名。表4-1是镀铜云龙纹编钟、碧玉描金龙纹编磬的测音数据。

表4-1　镀铜云龙纹编钟、碧玉描金龙纹编磬的测音数据

（单位：音分）

律铭	镀铜云龙纹编钟	碧玉描金龙纹编磬
倍夷则	$^{\#}c^{2}-2$	$^{\#}g^{2}+0$
倍南吕	$^{\#}c^{2}-7$	$g^{2}+30$
倍无射	$^{\#}d^{2}+32$	$^{\#}g^{2}-2$
倍应钟	$^{\#}d^{2}+11$	$^{\#}a^{2}+24$
黄　钟	$f^{2}-21$	$a^{2}-48$
大　吕	$e^{2}+38$	$a^{2}-5$
太　簇	$^{\#}f^{2}+32$	$b^{2}-44$
夹　钟	$^{\#}f^{3}+28$	$c^{3}+7$
姑　洗	$a^{3}-46$	$c^{3}+44$
仲　吕	$^{\#}g^{4}-40$	$^{\#}c^{4}+10$
蕤　宾	$^{\#}a^{2}-13$	$d^{2}-25$
林　钟	$a^{3}+48$	$^{\#}d^{3}-37$
夷　则	$c^{3}+1$	$^{\#}d^{3}-40$
南　吕	$b^{3}-17$	$^{\#}d^{3}+33$
无　射	$^{\#}c^{3}+38$	$f^{3}-46$
应　钟	$^{\#}c^{3}+18$	$f^{3}-7$

① 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第77页。

② 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第26页。

从上面的测音数据看，编钟的黄钟律高为 F，编磬的黄钟律高在 A，八度律名的实际音高均未达到八度，且相邻各律并非都是小二度关系，音准欠佳。对于这种现象，除了考虑音高调制技术外，恐怕更多的应考虑它们的礼仪功能。换言之，礼仪形式重于音乐性能，这种形式也正是各地易于效仿的原因。

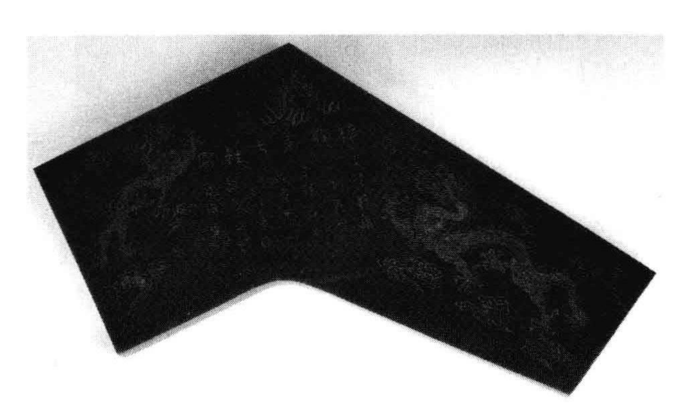


图 4-20　碧玉描金云龙纹磬正面

清宫雅乐器随着清代的衰落而流散，如黄梅县博物馆的黄钟磬和大吕磬、湖北省博物馆的夹钟磬、武汉市文物商店的无射磬，四磬发音不成序列。广东省博物馆所藏的碧玉描金云龙纹磬[①]也源于清宫，是故宫博物院调拨入藏的。该磬用新疆和田碧玉制成，色泽灰绿，玉质莹润，鼓、股分明，倨句明确。正、背两面均漆金绘饰二龙戏珠图案，倨孔沿口缘绘饰一颗火焰珠纹，磬面鼓、股部分别饰腾龙与祥云纹。正背面倨孔下方均有阴刻填金铭文。

正面铭文：

特磬第七蕤宾　大清乾隆二十有六年岁在辛巳冬十一月乙未时越九日癸卯琢成

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系・广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 113 页。



图 4－21　碧玉描金云龙纹磬正面铭文

背面铭文：子舆有言　金声玉振　一簴无双　九成递进
准今酌古　既制镈钟　磬不可阙　条理始终
和阗我疆　玉山是矗　依度采取　以命磬叔
审音协律　咸备中和　泗滨同拊　其质则过
图经所传　浮岳泾水　谁诚见之　鸣球允此
法天则地　股二鼓三　依我绎如　兽舞鸾鬖
考乐惟时　乾禧祖德　翼翼绳承　抚是万国
益凛保泰　敢或伐功　敬识岁吉　辛巳乾隆
乾隆御制



图 4－22　碧玉描金云龙纹磬背面铭文

再看各地文庙所藏编钟、编磬，如江陵文庙8件编磬[①]、曲阜大成殿16件编磬、曲阜孔子博物院16件编磬[②]等，其音乐性能不佳就不会感到奇怪了，它们均为清宫中和韶乐的仿制之物，重形而轻性。

此外，清宫特钟、特磬的设置也是有特别意义的。《清史稿·列传六》记载："大祭祀、大典礼皆依应月之律，设特钟、特磬各一簇。"例如，清宫旧藏的铜镀金镈钟[③]1套12件，质地为铜镀金，各镈钟大小异制。12件镈钟依律名分别用于一年的12个月，黄钟钟十一月用，大吕钟十二月用，太簇钟正月用，夹钟钟二月用，其余依次排下。用时不并陈，如以黄钟为宫，则只悬黄钟之钟，余月仿此。各钟分别镌刻十二律名，在长篇铭文之后还篆刻"大清乾隆二十有六年岁在辛巳冬十一月乙未朔越六日庚子铸成"。清宫旧藏的描金云龙纹玉特磬1套12件，用和田玉制成。12件特磬依律名分别用于一年的12个月，黄钟磬十一月用，大吕磬十二月用，太簇磬正月用，夹钟磬二月用。其余依次排下。用时不并陈，当月则悬其一，与镈钟同。方建军先生指出："特钟和特磬，按规定每月各用一件同律乐器，以作为宫音的高度，这样，至次年十一月，可用全十二宫。不过，特钟和特磬既分别在乐曲首尾用来节乐，故其随月用律制度实乃出自礼制规范，它的礼仪意义应该要大于音乐意义。"[④] 这一说法正好解释了"特"制规范的含义。由此，各地文庙中的特磬、特镈的出现应该与这一"特"制礼仪含义相联系。

第四节　音乐造型与文化渗透

同任何一个学科领域的研究一样，考察岭南音乐的历史不仅要注重其自身的发展，还要注重音乐与其他科学门类的同步发展。作为岭南历史文化的每一个组成部分，它们本身就有着千丝万缕的联系。具体地讲，采用这样的研究方法是现存的历史材料对研究思维的启示与对研究态度的要求，也只有这样才有可能使历史在全面性、整体性的学科视角下真实地再现。历史材料告诉我们，音乐向其他学科领域的渗透现象非常普遍，岭南

---

① 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第82页。

② 周昌富、温增源主编：《中国音乐文物大系·山东卷》，郑州：大象出版社，2001年，第170页。

③ 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996年，第76页。

④ 方建军：《乾隆特磬、编磬与中和韶乐》，《黄钟》2008年第1期，第113页。

俗乐向其他学科的渗透尤为突出，这种俗乐繁荣的视觉化塑造对今天的研究有着重要的价值。

一、陶瓷上的乐舞

1. 舞蹈与杂耍

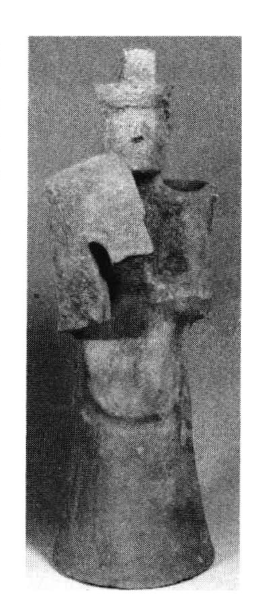


图 4－23 陶舞俑

从陶俑实物可知，汉代时期岭南已非常崇尚宫廷式舞蹈，注重造型的庄重感与服饰的宽大、垂直效果。现藏于韶关市博物馆的陶舞俑于 1990 年在韶关第二拖拉机厂内东汉墓出土。[①] 保存完好，色泽陶红，全身布满出土时留下的泥芯。头戴方髻平顶毡帽，帽檐覆额，头发扎于脑后，长脸高鼻，脸部除鼻子外，眼睛与嘴均为塑出，表情呆板，双耳赤露，似为男性。

舞者身着宽袖长衫而立，腰间系腰带，腹前自腰带处垂下一围布，长衫垂地。俑人右手弯曲向前，左手后挽，前后对称，双袖下垂。俑通高 46.5 厘米。

现藏于广东省博物馆的陶舞俑（见图 4－24 中间高者）是 1955 年于广州市先烈路十九路军坟场出土的东汉晚期俑。立像舞俑，通高 37.6 厘米。头结三丫髻，插五簪，贴花钿，两耳带菊花形耳环。身着长袖宽衣与长裙，束腰，长裙呈喇叭筒形，拽地。服饰原施彩绘，除裙脚花边尚存外，其余部分已脱落。俑人右手在前，左手反挽于后，作歌舞姿态。

---

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 226 页。



图 4－24 陶乐俑与陶舞俑

至隋唐时期，舞蹈造型更多追求形态的变化与细节的表现。服饰为适应形态表现的丰富性和细腻化，也转换为束腰短装或束腰露足长裙。例如，现藏于广东省博物馆（5・2029～2031）的彩绘乐舞俑就是晚唐时期的传世作品。3 件均保存完好，陶质，色泽泥黄，为女性立式舞俑。舞俑造型、服饰大致相同，细部存异。三俑梳双辫高髻，脸部丰润，体向右后方侧微曲，左手高扬过头，长袖呈反向折回，两足前后相错，下身着盖足长裙，仅露足尖。衣裙原皆上白釉，现已大部褪色，夹杂灰尘。5・2029、5・2030 号俑人上身均着宽领开胸长袖短装，系腰带，胸前衣领呈对称三角形。5・2029 左臂自肩部以下断裂，已修复。5・2031 号俑人上身着圆领束腰的长袖短装，左臂自肩部处断裂，已修复。



图 4－25 彩绘乐舞俑

除舞蹈外，粤北的杂耍艺术也极具个性，清远大朗出土的2件东汉乐舞杂耍俑即是很好的例子。2件乐舞俑色泽相同，呈砂黑，通体存有黑泥芯，体形小巧，轮廓粗糙。甲：062号俑通高6.8厘米，屈膝而坐，左腿盘于右腿之上，仰头闭目，向右侧胸，双手弯曲，向右抬起至胸前作表演状。甲：063号俑通高9.6厘米，头部残缺，屈右腿而坐。左手平伸，小臂上举，紧握拳头，右手向后弯曲，手指伸直垂于腋下，腰杆挺直，左腿前伸作表演状。清远何屋也发现了3件东汉杂耍俑[①]。1件保存基本完好，制作粗糙，似是半成品，通高16.4厘米。色泽陶红。直立，似着垂地长袍，体态肥硕。头戴平顶小毡帽，方脸撅耳，细眼粗颈。左手弯曲向前，紧贴胸腹，右手残端。另2件大小相近，依造型看，似可成对。无号1俑通高7.6厘米，塑捏粗糙，轮廓模糊，色呈灰青，立式。似戴平顶毡帽，体着长衫。脸部较平直，右手抬起，向前弯曲至前胸，左手残断，左脚上前作迈步状。无号2俑通高7.8厘米，色呈泥黄，坐式。头戴小毡帽，闭目挑眉，长脸粗鼻。左手抬起，向右弯曲至右肩，右手残断。挺腰而坐，右脚前伸，左脚自腿部残断。这些杂耍俑多数体形小巧，造型别致，轮廓粗糙。这种小乐俑不仅在岭南各地极少发现，在其他地区也较少发现。

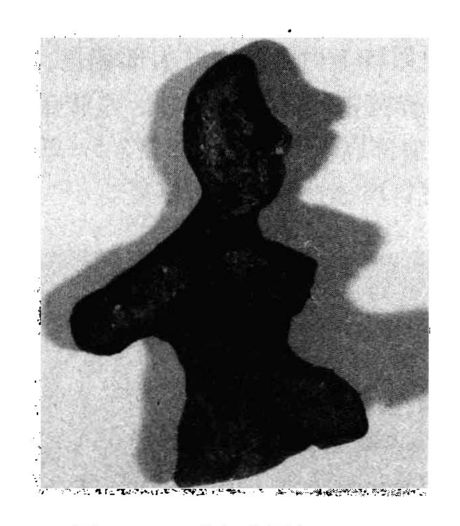


图4－26　乐舞杂耍俑（甲）

① 先烈路陶舞俑、彩绘乐舞俑及清远乐舞杂耍俑的资料出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第228～229页。

2. 独奏表演

韶关市博物馆的青花牧童吹笛盘为清代嘉庆年间的器物。此盘圆形，似一盛菜的大瓷碟。盘内饰一幅人物山水画，一个牧童戴着斗笠，身着青衫，赤脚挽袖，正骑在马背上，悠然行走于乡间路上。牧童手执牧笛正吹着牧歌，路旁牧草青青，杨柳依依，一派田园景象。类似的还有乳源县博物馆的清代黄釉吹笛罐。此罐圆桶形，平肩，肩上置一短颈，颈上端向外卷口。胸肩以方棱连接，胸部饰雷纹一周。罐腰腹部分为4个纵向的格间，每一格间呈长方形，长方形的四角均饰回字纹。上下均以粗阳纹将腹部与胸部和足部分开，4个格间又分别以5条粗细不等的黄色线条彼此分开，黄色线条按细、粗、细、粗、细方式对称排列。罐足部内收，饰粗莲花纹，底平。腰腹部一格间中有一老者银发飘肩，着宽领长袍，侧身而立，双手持一竹笛，正侧脸吹奏，形态端庄，神情专注。新会市博物馆藏有一个清代中叶的石湾灰釉敲钟和尚。钟由绳索悬于弯曲多节的拱形架上，下方右侧有一老者屈膝蹲坐，面黑，眉、须皆白，身着白袍，袒右臂赤双脚，左手卷袍置于膝上，右手执钟槌折于胸前。其左侧立有羊、鹤、松鼠等动物，面朝老者。羊似有两只，一只仅见头部、后腿与臀尾，另一只仅见头部；一鹤单脚立于羊身，曲项夹翅。两只松鼠立于羊背，大小各异。这些独奏表演情景不一定要与历史典故联系起来，它们可能只是普通的陶瓷器物的图像饰绘。然而，我们却能从这些饰绘上看到清代当时的音乐面貌，即从牧童和老者的吹奏形象了解到清代俗乐在民间多种多样的繁荣方式，从敲钟老者优雅的神态了解到清代岭南宗教艺术的祥和气氛。[①]

还有一个重要方面是反映岭南社会中文人阶层音乐面貌的陶瓷艺术。实际上，自宋代开始，文人音乐分别在陶瓷、绘画、雕刻以及作为文人音乐载体的古琴本身等多方面向我们展现了它的发展与繁荣。韶关市博物馆收藏1件东汉鼓琴陶俑，俑头戴卷角收边尖顶帽，凸鼻圆脸，闭唇露耳，应为男性。身着宽袖拽地长袍屈膝而坐，双膝上置一琴，琴尾向左伸出。俑人双手抚琴，作演奏姿态。从此后的实物资料可知，岭南的文人音乐发展一直没有中断。

---

① 青花牧童吹笛盘、黄釉吹笛罐及石湾灰釉敲钟和尚的资料出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第233、268页。



图4-27　鼓琴陶俑

曲江县博物馆收藏了1件明末的青花抱琴梅瓶。瓶颈细小，胸肩膨凸，上大下小，足底圆收。瓷瓶表面饰3层彩绘，上层在肩颈之间，饰以花草，并以一周双带纹与中层分开。中层在瓶肩与足部之间，饰以山水、云雾及人物等，抱琴者立于山冈之上，双手抱琴，仰头延颈，凝望山上，似在等待琴的主人。山冈树木参差，头顶云雾缭绕，也似乎与抱琴者急切的心情相呼应。乳源县博物馆收藏了1件清代的青釉抱琴花瓶，口、颈、肩、胸、腰腹、足各部分特色鲜明，肩上一周凸棱将花瓶分为上、下两部分。侈口收颈，膨胸收腹，平底阔足，上部收颈和下部收腹相互对应，侈口与阔足相互对应，构成了花瓶独特的造型特征。瓶面山水人物彩绘亦以肩上凸棱为界分成上、下两部分，抱琴图绘于上层颈部。二人走在山坡之上，左面一位身材高大，扎头巾，着宽领开胸长袍，穿白裤，左手垂下，右手弯曲向上，手中执一物。右面一位身材矮小，着长衫白裤，左腋下抱一琴，仰头向左面走来。二人面面相对，似在交谈。从画面所突出的人物看，似乎是表现主人出行，侍者为主人抱琴紧跟其后的情景。①

正因为唐宋以后古琴在岭南如此流行，岭南地区逐渐形成自身的琴乐风格，岭南琴派在宋代已现端倪，至清代已形成完整的体系。杰出代表黄景星（生于清代道光年间，卒于1842年，广东新会人）将南宋宫廷琴人

① 韶关东汉鼓琴陶俑、青花抱琴梅瓶及青釉抱琴花瓶资料出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第226、265、268页。

遗留在新会冈州的琴谱《古冈遗谱》与其受于何洛书的十余曲加以整理，编成了《悟雪山房琴谱》传世，创造了一种清和淡雅的风格。

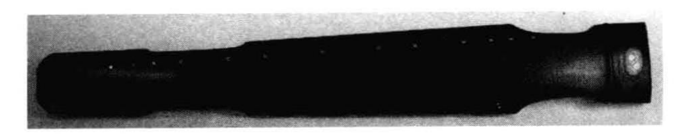


图 4－28 广陵涛琴



图 4－29 广陵涛琴背面

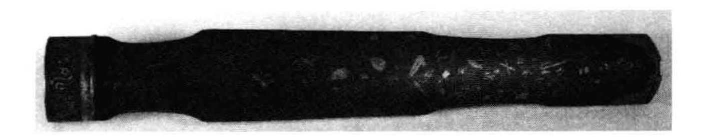


图 4－30 卢惟良制多宝纹铜琴

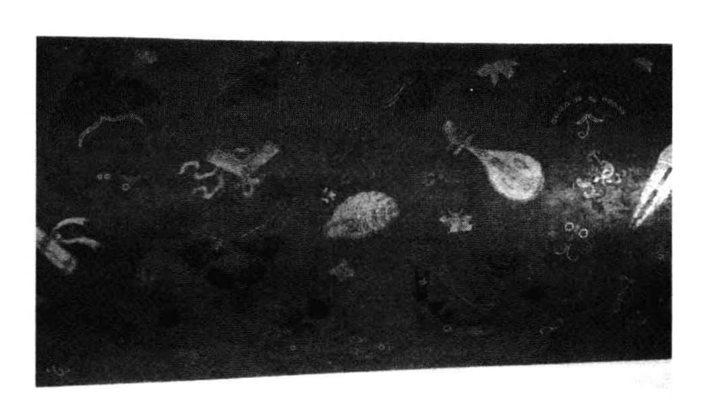


图 4－31 卢惟良制多宝纹铜琴局部

此外，岭南地区遗存的古琴是当时琴乐繁荣最有力的证据。今天广东各大博物馆共收藏了 13 张古琴，年代上至宋代，下至清代。制式有连珠式、伏羲式，更多的是仲尼式。例如，沧海龙吟琴、广陵涛琴、万壑松琴、静响琴、戛玉琴、卢惟良制多宝纹铜琴、寒涛琴、天响琴、康熙石泉

琴等，多为制作精良、题款考究的名琴。① 这就是琴乐向其他艺术领域渗透的原因，就连枕头也要做成琴枕②，砚台也要做成琴砚③，足见其渗透的深度与广度。

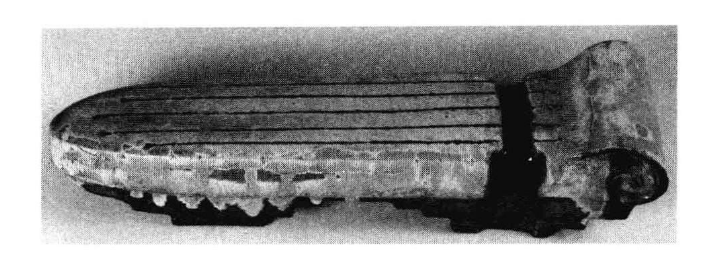


图4－32 葱白釉古琴枕

3. 合奏表演

器乐合奏的形式是多样的，广东省博物馆收藏了3件陶乐俑，是1955年在广州市东郊麻鹰岗出土的东汉乐俑。3俑成一组，1人拨弦弹奏，另2人击掌为节，作伴奏姿态（见图4－24 陶乐俑与陶舞俑前面3人）。3件陶俑均只塑上身，头戴高圆帽，双耳微出，鼻梁直凸，双唇紧闭，面无表情。3人的帽子、眉毛及眼睛均以阴线刻出。衣服亦以胸前两道阴刻的交叉斜线来显示。不见手臂，仅有2片形似木刷、刻满直条纹的模范代表双手。2件击掌俑双手举于胸前，手心相对，作拍手状。抚琴俑双手放于琴面之上，搔弄琴弦。3俑制作粗糙，似为俑范，未作精心雕琢。韶关鼓琴

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第149、164页。

② 广东民间工艺博物馆收藏了1个清代石湾的葱白釉古琴枕。该器为一瓷质枕头，古琴造型，色泽葱白。枕面象征性地饰弦痕5条，琴首隆起，并作圆弧向下弯至足部。除足底部外，琴枕表面上釉，颈部饰一道黑色凹槽。枕底有2个方形足，一足置于颈部，另一足置于腰足间。枕首部和前足均有透孔，枕中空，尾部弧曲。可参见孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第271页。

③ 肇庆市博物馆收藏了2件清代砚台，名为钟砚与琴砚。两砚为青石质，小巧精致，色泽灰黑，保存完好。钟砚按寺庙圆钟的横截面造型来设计，故称钟砚。上窄下宽，砚池位于上端，小而深，呈扁圆莲花状，池边凸起，外饰左右2条对称的莲花瓣。砚堂位于腰部，大而浅缓，呈椭圆状。堂边沿钟砚略卷。琴砚按古琴的造型来设计，故称琴砚。基本上为长方体，上端略窄。砚池位于上端，小而深，似一个横向的椭圆形，池不卷边，外饰左右2只对称的蝙蝠，意寓“引福（通蝠）归堂”。砚堂位于腰足部，大而浅缓，呈纵向椭圆状。堂外有一圆棱凸起，将砚堂围起，朝底部敞开，棱不靠边。

俑向我们展示了古琴文化在岭南的早期传播，而广州麻鹰岗3件陶乐俑同出，则进一步向我们呈现了东汉时期琴乐表演与组合的基本形态。

至唐代，器乐组合出现了崭新的局面，可以从鼓吹乐、丧葬乐和亭苑丝竹三方面略加总结，而这三方面同样可以从音乐向其他领域的渗透中反映出来。

我们先来看鼓吹乐。以广东省博物馆收藏的3件骑马吹笙俑[①]（5·2105、5·2106、5·239）为例，三者形制、服饰相同，乃一个组合。5·2105号俑通高33.3厘米，陶质，色泽灰红。女性，梳高髻，脑后头发垂下披肩，着紧身马上装，坐于马鞍之上，系腰带，脚穿马靴。屈双肘，目视前方，双手往上握住乐器，口部紧贴乐器作吹奏状。所驭之马壮硕高大，四条腿立于一块长方形陶板上。从吹奏者的演奏姿势及所握乐器判断，所吹的乐器应为胡笳。应劭《汉卤簿图》载："骑吹执笳"，又据《太平御览》引《蔡琰别传》载："笳者，胡人卷芦叶吹之以作乐也，故谓胡笳。"此是较为原始的笳，后有用芦苇制哨装在木制无按孔的管上吹奏。清代有笳吹乐，《皇朝礼器图式》载其形制为："木管三孔，两端加角，末翘而上，口哆。"这些描述与吹奏俑中的乐器形态较为相似，故断其为吹笳俑。5·2106号俑通高37.5厘米，陶质，色泽灰红。女性，梳高髻，黑发，圆脸，眉清目秀，着紧身上衣坐于马鞍之上，下身穿长裤。屈双肘，目光注视着右下方，双手握乐器下端，口部靠紧乐器作吹奏状。所骑之马壮硕高大，短尾，鬃毛竖立，双耳向前，四条腿立于一块长方形陶板之上。从演奏姿势及乐器判断，所吹的乐器应为笙，此用法表现的是卤簿中的随行车驾乐，属于骑吹。5·239号俑通高20.5厘米。女性，发呈乌色，梳双辫高髻，脸向右转，挑眉细眼，高鼻小嘴。上身饰红釉，着紧身上衣，外套挂肩开胸宽幅长裙，下身饰红釉与白釉，全身釉面多处脱落。身体与头部向右微侧，双脚屈膝盘腿坐于方形陶板之上，裙边曳地，盖住双脚。右臂夹琵琶音箱，右手置于面板作弹奏状，左臂屈肘向前，左手握琴颈。从3件乐俑所持乐器看，琵琶和胡笳这些在中原地区已非常流行的西来乐器同样也在岭南出现。作为军戎或权贵使用的鼓吹乐，它们的出现表明唐代上层社会在用乐仪式上对中原的模仿以及南北政体关系的融洽。

其次是丧葬乐，可以唐宋时期的魂瓶为例。四会市博物馆收藏了1件

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第229页。

唐代的青黄釉乐舞魂瓶，瓶身圆形，质地釉瓷，色泽青黄。魂瓶分上、中、下3层，上下收紧，腹部外凸。上层与中层饰一周凸棱分开，中层与下层以粗而浅的三弦纹彼此分开。上层饰乐舞人一周，中层饰奏乐人一周，下层素面。上层共6个乐舞人，以神龛为中心，举双手至两耳旁，或叉脚，或走步，或踢腿，作舞蹈状。其中一人残。中层按逆时针方向依次有吹箫者、吹笛者、击鼓者和抚琴者，另有两人略残，难以分辨。广东省博物馆收藏了1件宋代魂瓶①，瓶身亦为圆体，色泽泥黄。口圆，向上微噘，溜肩，胸腹膨凸，敛足，平底。



图4-33　青黄釉乐舞魂瓶

宋代魂瓶通体饰浮雕图像，分3层，中上层以环胸的2道凸棱为界，中层塑双龙纹，双龙上下各塑一周荷叶，下方以一周凸棱与足部分开，足短而直。上层饰丧鼓乐队浮雕一周，乐队中有击鼓者、敲锣者、吹管子和排箫者、舞者等，击鼓者双手扬起，胸前置一小桶鼓，鼓沿乳钉清晰。管子已失。排箫虽未见，然可从演奏者的姿势作出判断。舞者着宽袖长裙，双手平举，肘部呈弧形内弯，为岭南文化中特有的舞蹈服饰与造型。这种丧葬乐由舞蹈与乐队相结合进行表演，舞姿生动，乐队突出吹与打两方面的特点，虽然被装饰在陪葬的魂瓶上来表现丧葬仪式功能，实际上反映了当时社会，特别是民间吹打乐的流行，它们就是今天民族音乐学家们所讲

① 四会唐代青黄釉乐舞魂瓶和宋代魂瓶资料出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第262、264页。

的民间吹打的前身。

最后是亭苑丝竹乐，可以2件清代的彩绘奏乐瓷瓶为例。湛江市博物馆收藏了1件清代光绪年间的粉彩人物奏乐六角瓶。彩瓶为六角形，分上、中、下3层。上层从口部至肩部，口部卷边，以六棱往下扩开，腰肩连接处以金边方棱环瓶一周。自肩至腹底以六棱往下收拢。腹底间饰一浅蓝色凸棱。底座呈浅绿色，以纵向凹槽，凹槽间饰以倒垂花瓣纹，并以白瓷边卷底。上层饰绘人物山水图，从树木所反映的亚热带风光可知，此器乃本地生产。奏乐图集中于中层。按逆时针顺序，中层6面所绘内容依次为二人持箫倾心图、抱琴图、单人站立图、三人倾谈图、吹笙图和花卉图，6个画面构成了一个完整的品茶观乐图，展示了一个由箫、琴、笙3种乐器组成的丝竹合奏的场面。

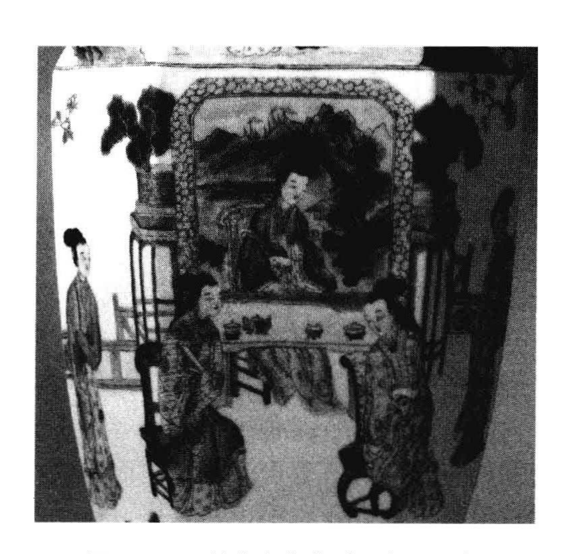


图4－34 粉彩人物奏乐六角瓶局部

大埔县博物馆收藏了1件清末的仿康熙奏乐五彩瓶①。瓶圆形，造型美观，质地优良。口、颈、肩、胸、腰腹、足各部分图案分明。瓶侈口收颈，膨胸收腹，平底阔足。上部收颈和下部收腹相互对应，侈口与阔足相互对应，构成了花瓶优美的造型。

① 粉彩人物奏乐六角瓶和仿康熙奏乐五彩瓶资料出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系・广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第266、270页。



图 4－35　仿康熙奏乐五彩瓶局部

瓶口上褐红釉，颈部图案自上而下有白釉纹、绿釉纹、黄底青边桃花纹、白釉纹及黄绿相间远山纹各一周。肩颈间以一周白釉纹分开，肩饰红绿相间的三角纹。肩胸间以黄釉纹分开，胸腰腹部在白底釉上饰女子奏乐图一周。足部饰红、黄、绿三色相间的纵向带状纹一周，上以一周黄釉纹与腹部分开，下以一周红釉纹从足底收起。足底白釉纹卷底。

腰腹部的女子奏乐图共有 12 人，以红釉纹编织的半圆形空间中正在演奏的 3 人为中心，合奏者自左而右依次是吹笙者、吹箫者和击锣者。击锣者站立，前两者坐于红边绣花圆凳上，身后站着两位持笛者，左边的持笛者左手斜握竹笛，向其右侧脸倾听；右边的持笛者右手斜握竹笛，向其左侧脸倾听。合奏空间的左面松树下有 4 人，自左而右依次为执扇者、抱鼓者、徒手站立者及持笛者。执扇者右手正在摇扇，徒手站立者正侧脸与抱鼓者交谈，持笛者右手斜握竹笛正静耳倾听。合奏空间的右面还站立 3 人，或偏头，或歇肘，均静心欣赏。图中女乐手均着开领长衫，颜色各异，头扎高髻，仪态端庄。



图4-36　五彩乐舞双耳瓷瓶局部

看得出来，这是一种大户人家自娱自乐的休闲性器乐表演，其乐器组合多样而随意，注重乐队音色、层次的展示和表演气氛的融洽。2件彩瓶分别出现在粤西和粤东地区，说明这种表演习惯或形式在岭南贵族阶层中已成为普遍的嗜好，而且这种传统一直在延续，曲江地区存留的民国时期五彩乐舞双耳瓷瓶[①]就是一个极好的例子。应该说，它们的繁荣为后来广东音乐的发展营造了良好的社会环境。

二、雕刻出来的音乐

戏曲以歌舞、曲艺等民间音乐为基础，岭南戏曲的发展与潮州歌册、粤讴、粤曲、木鱼书等曲艺艺术有着紧密的联系。作为时间艺术的音乐，除少量以乐谱方式保存下来以外，大多数以其他艺术形式保存下来，这是民间智慧的结晶。其中戏曲或曲艺总以题材、表演形式、服饰、布景等多种方式渗透到雕刻、绘画、文学、民俗等领域。明清时期潮州金漆木雕中的戏曲题材就是潮剧繁盛后向木雕艺术渗透的典范，潮州木雕中总喜欢选择“讴歌忠孝和善美”、“鞭挞黑暗和丑恶”的经典历史题材，并通过戏曲、曲艺的方式表现出来，既是惟妙惟肖的艺术精品，又是表演艺术的一种生动记录与

① 五彩乐舞双耳瓷瓶现藏于曲江县博物馆，是笔者和刘成基先生于2008年6月13日下午从该博物馆拍摄而得。瓷瓶上简洁而实用的丝竹组合是当时小型器乐合奏乐的真实写照。

独特诠释。此外，各地祠堂均有关于戏曲表演的砖雕与木刻，并严格遵循合理布局的原则，即按照各厅堂的功能、等级装饰选择与此吻合的戏曲内容，足见渗透的深度。以下列举几例现藏于广东省博物馆及龙门县的雕刻作品中一些代表性剧情和场景以便进一步加深对它的认识。①

根据《三国演义》中“马谡拒谏失街亭，武侯弹琴退仲达”的故事内容创作的空城计图雕花板，被刻于绿边描金菱花形开光之内，开光之外的4个角落饰以通雕连枝花果纹。双面雕刻，外以镂空云形花瓣相饰。可分城内、城外两部分，城内可见一人于楼阁中抚琴（应为武侯），其右站一侍者。城外可见两人策马于城墙下（应为司马氏与旗官），一人立于城门处，另有一人策马向城内飞奔。

根据宋仁宗时“杨门女将”创作的佘太君挂帅图浮雕花榻，描述了佘太君以百岁高龄毅然挂帅，率一门12女将及曾孙杨文广出师，英勇杀敌，得胜回朝的英雄故事。浮雕中央可见名为“□德堂”之殿宇，前有蟠龙立柱，殿中有5人，1人位于案桌后，衣着华丽，目视前厅，左侧可见1侍者；3人位于前厅立柱旁，1人呈跪拜状，左、右两侧各有着官服者1名，其中1人左手高扬，右手置于腰侧。殿堂左边可见5人，身着战袍与铠甲，其中2人手握兵器骑于马背，1人手握旌旗，2人迈步向前。殿堂右边可见7人，包括1名坐于栾车、手拿令旗之老者；1名身着红色服饰之侍者；5名手握兵器、身着战袍者位于栾车周围，或步行，或骑马，其中与老者相对的2人造型与服饰均与他者有异。

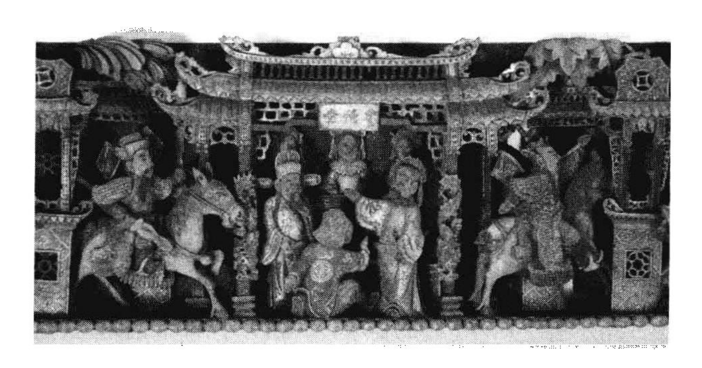


图4－37　浮雕彩绘“佘太君挂帅”梁架下花榻

① 广东省博物馆编：《潮州木雕》，北京：文物出版社，2004年，第28～31页，134页。



图4-38 浮雕彩绘《荔镜记》雀替

根据潮汕地区传统剧目《荔镜记》片段创作的浮雕雀替，刻画了陈三与黄五娘的爱情故事。泉州人陈三与黄五娘游街偶遇，互生爱慕，因黄家趋炎附势欲应允豪富之提亲，黄五娘于登楼赏夏时再遇陈三，遂抛以荔枝与手帕示怀。陈三乔装工匠在磨镜时故意打破黄家宝镜，以三年为仆做偿，在婢女益春的协助下终于成就一段姻缘。图中人物可分上、下楼两层，上层绘两女子立于栏杆处，其中一位向楼下作抛荔枝状。楼下一行四人正途径街市。前面两仆人正招一花轿，轿中之中人正仰望窗口，与抛荔枝之人深情对视。另有一侍者紧随花轿之后。应为黄五娘赏夏巧遇陈三的场面。

根据《东周列国志》创作的专诸献鲈鱼图通雕花板，刻画了春秋时期专诸献鱼的故事。吴王僚违背了兄位弟嗣、弟终长侄继位的祖规，贸然接替父位，致使本该继位的堂兄公子光心怀不满，伺机夺位。公子光厚待伍子胥所荐之专诸，并请其行刺吴王。某日，在宴请吴王之酒酣时，专诸借献鱼之机，用鱼腹所藏匕首刺死吴王。图中绘有人物12个，中间立一小桌，桌后坐一尊者（应为吴王），左右两旁的人物或持兵器，或持餐器，或作舞蹈状，吴王右面有一左手持盘献鱼者（应为专诸）。图中所绘当为专诸献鱼的场面。

根据明代汤显祖的传奇剧《牡丹亭》第十出“游园惊梦”片段创作的通雕“游园惊梦”龛眉花，刻画了第十出主人公杜丽娘“游园惊梦”的情景。杜丽娘偕婢女春香至后花园游春，触景生情，伤感青春之虚度。回至闺中，在梦中与书生柳梦梅相会于牡丹亭畔，并受到园中花神的暗中保护。图中可分3层，上层绘两女子隐几而眠（应为杜丽娘与春香），中层绘一女子与男子相会（应为杜丽娘与柳梦梅），下层饰花神因感动而现身保护的情景。

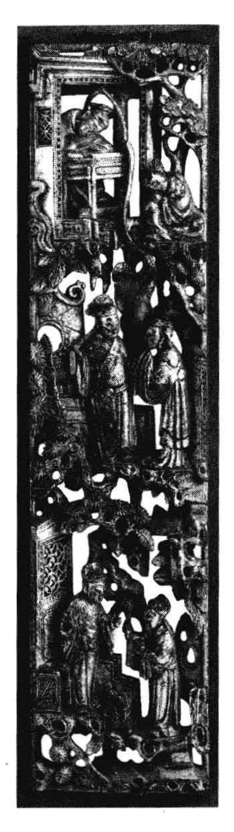


图4－39　通雕“游园惊梦”龛眉花

根据潮州戏文《百忍堂》创作的图通雕窗花，刻画了“高宗赐张公‘百忍义门’”的故事。麟德二年（公元665年）冬十月，唐高宗与皇后武则天带领文武百官离京去泰山封禅，归来路经寿张县访贤公张公艺。当高宗询问其治家之法时，张公艺撰写百“忍”字为答，并以“父子不忍失慈孝，兄弟不忍外人欺，妯娌不忍闹分居，婆媳不忍失孝心”为解，深获高宗赞赏，遂敕修亲题“百忍义门”四字。窗花四角雕花，采用镂空通雕与锯通雕相结合的技法，分“蟹壳”和“开光”两个饰面，图画呈椭圆状，绘于绿边描金菱花形开光之内，开光之外的四个角落饰通雕连枝花果纹。画面所绘人物较多，大致可分四层，呈“之”字形。最上层为张公艺参见天子并向天子禀告治家之法的场面。第一、二层是高宗皇帝的送匾队伍，可见两人抬着题写“百忍义门”之匾；第三层两侧可见吹鼓乐人，右侧为一击鼓者，左侧为两名吹号角者，中间一人立于路旁。

根据潮州戏文《郭子仪庆寿》创作的通雕神龛门窗肚，刻画了唐朝名将郭子仪庆寿的场面。他以七朝元老、世代名门、子孙众多、家庭和睦且健康长寿闻名于世，成为历代工艺的传统题材，反映人民祈盼和睦、长寿的美好愿望。2 件作品均采用多层通雕技法，作品整体布局为“之”字形。内容相同，表现手法存异。第一件：图画刻于黑边描金菱花形开光之内，开光之外的 4 个角落饰通雕连枝花果纹。画面最上层有一老者端坐于殿堂上，两侧绘有表演乐舞之人，案台下有一人呈恭拜状。中下层可见步行或骑马之人群以及列于道路两旁之表演乐舞之人，自上而下分别为 1 名吹笙者、1 名击钹者、2 名吹唢呐者、1 名击鼓者与 1 名舞者。第二件：图画最上层有一老者端坐于殿堂上，两侧绘有身着官服之人，案台之下有一人呈恭拜状。中下层可见位于楼阁上的表演乐舞之人：右侧有 1 名击钹者与 1 名吹唢呐者，左侧有 1 名击鼓者与 1 名表演杂耍者，门前有 2 名吹号角者。人物形象生动逼真，结合恭迎队伍和鞭炮，刻画了一幅热闹非凡的场面。

根据唐代《开元遗事》与明代凌濛初所著的《拍案惊奇》创作的彩雕雀替，刻画了“唐明皇访月宫”的情景。唐玄宗梦游月宫，见诸神娱以世间未闻之上清之乐，月宫数百仙女素衣舞于广庭，遂于心中暗记其曲，醒后将其写成曲谱，令乐师演奏，名曰《霓裳羽衣曲》。



图 4－40 浮雕彩绘“唐明皇访月宫”雀替

雀替分上、中、下3层。上层有4位衣着鲜丽之女子手持乐器、足踏祥云立于宫殿门檐下，所用乐器从左到右依次为胡琴、排箫、琵琶、竹笛。中层绘一女子在金色光环中舞蹈。下层可见2人，一为尊者（应为唐玄宗），身着长袍，头戴官帽，另有一人被阁楼遮挡身体，仅辨其右手执扇，身着红袍。

龙门县龙华镇功武村廖氏宗祠的清代木雕和龙华村主兑李公祠的清代石雕[①]都极为考究。廖氏宗祠屋宇宽敞、气派，内间规整，布局较为复杂。檐下多饰木雕戏剧场面。墙板有多处壁画。出征图置于一进封檐板的中央。汉剧“出征”图木雕被装饰于檐下，图中人物较多，中间可见一人着帅袍，戴帅盔，插帅旗，正挥右手、抬右脚，面向右边与另两人作传话或对唱状。其对面可见两人，似一男一女，女者扬双手作应答状，男者左手捋须呈思索状。右面有形态各异的3人，依次为持宝剑、推战车与扛战旗。左面有4人，形态依次为执战斧、扛长枪、牵战骑与举阳幡。

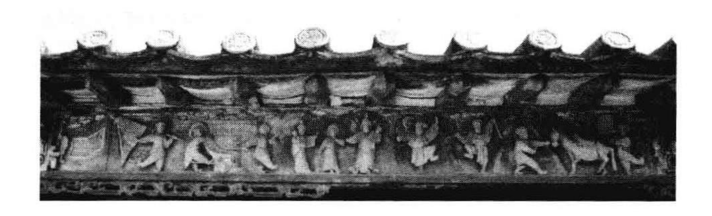


图4－41　“出征”图木雕

另有3件公堂审案木雕图分别置于一进前檐梁架与二进左、右厢房梁架之上。1号图中央可见公审案台，后有5尊人物身躯，其头颅被锯。包括位于中央、坐于台后的公堂审官及其左右两旁分别站立的两名衙吏。2、3号图中央可见公审案台，其后坐一审官，着帅袍，戴帅盔，插帅旗，目光炯炯，神情严肃。左侧站有一衙吏，右侧有身着官服之人靠案而坐，其右站有两衙吏。除案台后问审将帅保存完整之外，其他人物均被齐膝上方锯断，难见其容。

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年，第211、219页。



图4-42 太平鼓乐舞雕砖之女鼓舞

主兑李公祠规模不大，屋宇内间规整、紧凑，檐下徽边及屋顶、梁栋均饰有木雕和石刻，为一种受徽派建筑影响的岭南祠堂建筑风格。太平鼓乐舞俑置于祠堂大门两边的前檐额枋之上，额枋木质，内端嵌于一堂前墙内，外端木榫横穿走廊立起的石柱，太平鼓乐舞石雕嵌于额枋木榫的端头。共4件：大门左边额枋嵌置1号和2号，为男乐舞雕砖；大门右边额枋嵌置3号和4号，为女乐舞雕砖，与民间所要求的男左女右的传统风俗相一致。4位石刻舞者被置于祠堂大门两侧额枋外端，应是保佑祠堂人丁兴旺、五谷丰登之意。1号男舞者左手持太平鼓，向上高扬过肩，右手往下自然弯曲于胸前作表演状，面带笑容，栩栩如生。2号男舞者右手持太平鼓，向上前方举起，右脚独立，左脚抬起，左手置于腿上作表演状，表情肃杀、坚毅。3号女舞者结发扎辫垂于耳边，着宽袖绣花圆领长裙，右手持太平鼓，高举出头顶，左手叉腰，头偏左，腰弯右，舞姿优雅、大方。4号女舞者同样结发扎辫垂于耳边，着宽袖绣花圆领长裙，左手持太平鼓，向下前方伸展，右手在后，举过头顶，手中握一青龙，作表演状。

三、画笔下的音乐

俗乐向绘画艺术的渗透是文化渗透的另一个重要方面。从今天广东境内遗存的资料来看，其内容多反映文人雅士的生活情趣，或涉及一些重要活动的大型喜庆典礼，这同样给我们呈现出独奏与合奏两种表演形式在明清时期的应用特点。以下列举几个实例来作进一步的描述。

1. 字画音乐

茂名市博物馆收藏的陶渊明四季画抚琴图是一幅明代的绢本字画作品。诗画相间，抚琴图是画卷中的一幅。主人盘腿坐于方席之上，着宽袖长服，扎头巾，留长须。眉清目秀，双目有神。七弦琴置于腿上，双手抚琴，若有所思。右边有两行文字描写主人的处世态度。



图 4－43　陶渊明四季画抚琴图

新会市博物馆收藏的伯容监邝露抱琴图原为梁启超藏品，是一幅绢本字画作品。画面中央有一老者，清眉秀目，修面长须，略带微笑。头戴尖顶平檐斗笠，身着圆领长袍，脚踩木屐，持琴而立。左手下垂托着琴头，

右手向上弯曲握住琴尾。所持之琴为仲尼式，琴底朝外，底面可见龙池和凤沼。①

2. 壁画音乐

龙门县龙华镇水坑村孟盛李公祠的抚琴图为一幅壁画作品。宗祠初建于清代，屋宇宽敞，内间规整，布局较复杂。檐下徽边及屋顶、梁栋均饰有木雕和石刻，门前两旁有香台、石鼓。鼓琴图为饰于二进前檐卷棚左墙之上的一幅壁画。画中左边为鼓琴长者，白发银须，脑后扎一头巾，身着黄色宽松长袍，双手抚琴，两眼炯炯有神，面带微笑。其左有酒壶、酒碗和酒勺各一。右边坐着另一长者，身着深色宽边长袍，双脚弯曲拱起，双手和下巴放于双膝之上，闭目，其右有斗笠一顶。



图 4－44 抚琴图

龙门县龙华镇功武村廖氏宗祠的琴书共乐图亦为一幅壁画作品。此图绘饰于宗祠二进左厢房离地约 2.5 米的砖墙上。图左上方可见“琴书共乐图”五字。图中共现 5 人。图中央相对盘坐两人，左面一位抚琴，注视对方，右面一位手捧诗书，作恭听状，二人面露悦色。图左边有一个侍者，手端茶盘，曲右脚坐观，图右边也有两位老者，屈腿于岩石之后坐观。②

① 陶渊明四季画抚琴图和伯容监邝露抱琴图资料出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 220、224 页。

② 抚琴图和琴书共乐图资料出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 221～222 页。



图 4－45　琴书共乐图

3. 大型画卷

潮州市博物馆收藏的陈琼潮州海堤竣工图[①]是清代画家陈琼为庆祝潮州海堤修竣而作的一幅山水人物画卷。此图位于画卷的最左端，窄长，呈横向展开。图中可见多人汇集于吊脚戏台前，戏台用苇帘分成前后两堂，前堂有案台，中间空出，乐人坐于左右两旁，左边乐人演奏琵琶、竹笛等乐器，右边乐手演奏笙、鼓、锣等乐器。后堂有多位衙府吏。

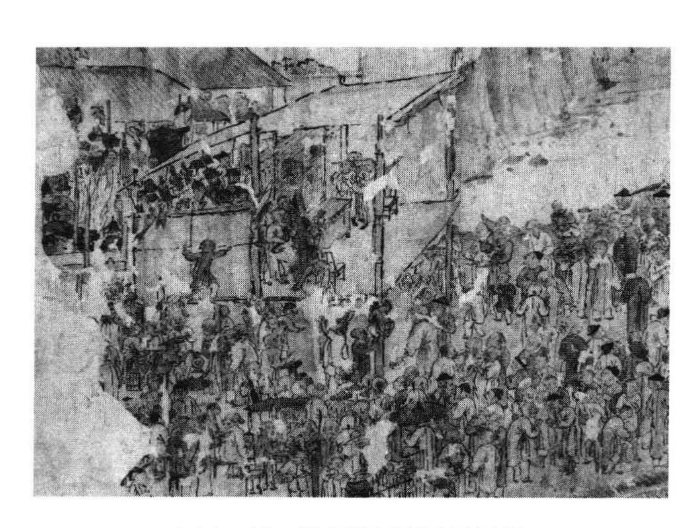


图 4－46　修堤竣工奏乐图局部

① 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系・广东卷》，郑州：大象出版社，2010 年，第 222 页。

通过以上描述，我们更具体地了解到音乐文化渗透的深度与广度，这些鲜活的音乐场景和表演形式被固化在大量的陶瓷、雕刻、绘画等作品上，形成了岭南特有的创作风格。然而，当我们今天重新审视这些作品时，仅仅停留于对单向渗透这种现象的考察是远远不够的，应该在文化互动的视角下去逆向思考这种文化渗透现象。当岭南俗乐繁荣之后，在它为其他学科领域提供大量创作素材的时候，音乐却随着时间的推移很快消失了。但原有的艺术形式、文本、内容及风格在其他学科的作品中却完整地保存下来，为今人的研究保存了最真实的资料。因此，俗乐与陶瓷、雕刻、绘画等领域的文化渗透通过时空转换实现了一种双向渗透，具有很高的研究价值。

第五章 岭南古乐淡想



第一节　资料分析与价值论证

五岭之南的大部分土地位于今天的广东省境内。历史上的广东，曾一度被称为“南蛮”，这无疑在一定程度上贬低了其包括古代音乐文明在内的文化个性特征及意义。事实上，商周以降，南越国突起。经历了北方文化的冲击，岭南人民创造了以多元与包容为特征的灿烂的音乐文化，并保存了带有浓郁地域特色的大批音乐文物。笔者2010年9月完成的《中国音乐文物大系·广东卷》收录了600余件音乐文物，绝大多数出自广东省，分别珍藏于全省63个县市的75个文博馆所中，时间上从新石器时期贯穿至清末，内容绚丽多姿，品种齐全，特色鲜明。

一、乐器资料

从《中国音乐文物大系·广东卷》的前期调查掌握的资料来看，广东省内省、市、区、县各级博物馆及地方祠堂、寺庙中现存乐器近400件，收录入卷的有341件，上至新石器时期，下至清末，品种丰富且个性彰显。大体包括：新石器时期别致的吹奏乐器鱼形埙；商周时期我国盛行的铙、甬钟、钮钟、镈钟、钲、錞于、石磬等敲击体鸣乐器；自战国开始一直延续至清末，打着南越土著传统重器烙印的各式铜鼓；自唐以来流传于寺庙的圆钟、坐磬、云磬、钹、铃、大音、木鱼、铜锣等宗教乐器；宋以后文

人雅士赏玩的七弦琴，以及明以后反映广东俗乐文化发展的潮州弦诗乐器和反映八音、粤讴、粤曲等地域风情的锣鼓柜。特别是西汉时期南越王墓出土的一批宫廷礼乐器，让我们看到了南越国昔日的辉煌。

陶埙是新石器时期普遍流行的乐器。虽然新石器时期岭南发现的陶埙实物不多，但其制作、造型及纹饰，依然让我们看到了早期音乐文明的曙光。

甬钟是岭南出土较多的乐器，《中国音乐文物大系·广东卷》收录了本省出土的甬钟共19批，除南越王墓编甬钟（5件）外，其余的时间上均集中于两周。这些甬钟风格多样，制作上较为粗糙，多数甬钟内腔未见有调音处理。《吕氏春秋·恃君》曰："扬汉之南，百越之际，敝凯诸、夫风、余靡之地，缚娄、阳禺、驩兜之国，多无君。"① 先秦时候，岭南地区尚处蒙昧阶段，像博罗横岭山和连山等地出土的西周甚至春秋早期的甬钟，带有明显的吴、楚文化特征。也许最初即是随吴、楚人口迁徙传播至此，之后由本地人仿制。由于缺少对钟腔音响性能的认识或铸造技术的不成熟，出现了如钟腔正反面枚区数量各异、仅有一面纹饰、内腔不设音梁与不作锉磨调音处理等情形，乐器往往徒有其表而缺少性能。清远甬钟（4件）、博罗陂头神甬钟（7件）、兴宁甬钟（6件）、罗定甬钟（6件）及肇庆甬钟（6件）算是本地区的优秀代表，虽然在音乐性能上尚难以与吴、楚乐钟媲美，但从其较为规整的形制，可见其相对成熟的铸造技术。

20世纪在曲江马坝马鞍山和佛冈大庙峡勒岡出土的2件东周铜铙应予注意。二者形制似钟，腔面枚、篆、钲、鼓各部俱全，舞面置一圆锥形甬，甬中空，有旋无斡。加上舞面沿舞修合线对称饰铸两对反向刀形纹、斡上亦饰刀形纹，以及鼓部窄小等特点，可称钟形铙或钟枚式铙。由于这类钟枚式铙的甬有旋而无斡，加上体大而笨重，其使用方法可能是于口朝上植奏，其形制、纹饰风格与中原地区任何有枚钟有别。同类器物曾出土于浙江长兴、湖南湘乡县金石黄马塞、福建建瓯黄科山西坡等南方地区，纹饰结构以云雷纹、刀纹为主。这可能体现了当时广泛生活在中国南部的百越民族在文化上的一种共性。

战国末期，中原、吴楚地区编悬礼乐日渐衰落，岭南地区的编悬礼乐却在西汉建立的南越国宫廷中进入了高潮。《周礼·春官·小胥》中有"正乐悬之位，王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬，辨其声"的记载，这是西周礼乐的表现。在西汉第二代南越王赵眛的墓葬中，再现了这

① 《吕氏春秋·恃君》卷二〇，太原：山西古籍出版社，2001年，第166页。

种编悬设置与规模。墓葬内陈列的各种音乐器物达81件之多。从钮钟上的小螺旋枚及枚上有漩涡纹、甬钟竹节甬上的兽形勾斡等形制纹饰特征，特别是句鑃钲部“文帝九年乐府工造”铭文，足以说明它们皆为南越国自铸的乐器，加上于口内唇与内腔调音锉磨处理，说明它们又都是宫廷中的实用乐器。从南越宫廷礼乐的规模来看，完全是按先秦北方天子的用乐规范来设置的，与长沙马王堆汉墓、洛庄汉墓一道成为先秦礼乐在西汉仍有延续的例证。从各室音乐器物的规模及与其他器物的比较可以看出，南越国宫廷用乐有大型编悬乐与室内房中乐之分。编悬乐以钮钟、甬钟、句鑃、编磬等大型击奏礼乐器为主，辅以琴瑟；房中乐以琴瑟等丝弦器为主，辅以铃铎响器。就其组合而言，二者都是别具一格的。句鑃与编钟、编磬同出，器形上与战国末至西汉初的北方同类器物相同，可推测南越乐府当系仿自汉廷；而8件句鑃足以说明，当时吴越与南越有着文化上的深刻渊源。西耳室存放了铃、铎、琴、瑟、摇响器、玉舞人共6类器物，本身就是一种非常有意思的组合。旋律乐器与敲击乐、节奏乐器相配，琴瑟悠远，铃铎清脆，摇响器热烈，配以舞人的优美舞姿，别有一番南国风味。就现有资料看，摇响器多出于中原，乃远古至新石器时代出土最多。它反映我们的先人刚刚步入陶器时代的音乐面貌，往后至周代摇响器逐渐减少。然而，在西耳室发现的7件扁圆摇响器，后藏室有9件鱼形摇响器，这种鱼形摇响器在战国晚期或秦国遗址中偶有出现①，其他地域少见。南越王宫廷乐中摇响器的大量使用，且与琴瑟、铃铎和舞人组合，正好弥补了节奏乐器的空缺。它们应是远古乐器的新发展，南越王宫廷乐中不同地域、不同时代的文化组合反映出较强的创新意识。

铜鼓是我国西南各少数民族的传统乐器。从《中国音乐文物大系·广东卷》收录的铜鼓来看，广东境内的岭南土著人有使用铜鼓的习俗，从战国时期开始一直流传至清末，且分布全境，涉及万家坝、石寨山、冷水冲、灵山、北流、麻江、西盟等绝大多数类型。南越国之前岭南有南越、西瓯、骆越三个大民族。《史记·南越传》中“高后崩，即罢兵，（赵）佗因此以兵威边，财物赂遗闽越、西瓯、骆（越），役属焉”即可证实。徐闻迈熟村铜鼓的出土除了说明万家坝型铜鼓东渐的迹脉外，又与《吕氏春秋·古乐》中“鱓（同鼉）先为乐倡，鱓乃偃寝以其尾鼓其腹，其音英英”的描述形成民族和地域上的呼应，即鼉鼓、陶鼓多于北方中原地区，铜鼓多于南方少数民族地区。省博物馆的石寨山型铜鼓真实记录了铜鼓体

① 方建军主编：《中国音乐文物大系·陕西、天津卷》，郑州：大象出版社，1996年，第14页。

形逐渐变大且纹饰逐渐写实的历史。鼓面中心有高浮雕十二芒太阳纹，芒不出晕，芒间饰翎眼纹。单弦多晕，晕间及侧面有写实纹饰多种，鼓沿有蛙饰，是南方民族对太阳、流云、转雷、翔鹭等自然万物崇拜和对行舟、竞渡、祭祀等生活行为的真实写照。至东汉、三国及魏晋各期，俚、僚视铜鼓为财富与权力的象征。俚、僚、乌浒应该是先秦百越中的南越、西瓯、骆越的延续，只是相同地域不同称谓而已。“高大”特征在大量北流型铜鼓、冷水冲铜鼓和灵山型铜鼓身上得以充分印证。作为一种乐器，岭南铜鼓的实物资料表明，这一壮硕趋势一直保持到唐代，唐《岭表录异》载：“蛮夷之乐，有铜鼓焉”、“击之响亮，不下鸣鼍”。[①] 此后盛传于岭南的便是麻江型铜鼓。在北流型铜鼓淡化装饰、纹饰抽象之风吹过之后，麻江型和西盟型铜鼓再次重现表现艺术，注重纹饰的图案化和题材的生活化，这从鼓身所饰的诸如西字纹、海浪纹、乳钉纹、栉纹、斿旗纹、十二生肖、栉纹、连珠纹、海浪纹、如意纹、云水纹、雷纹、垂叶纹、锯齿纹、竞渡纹等大量纹饰中清晰反映。按庄礼伦的认识，铜鼓装饰艺术经历了童年期、青年期、中年期、晚年期的变化，以万家坝型铜鼓为代表的童年期稚拙、简朴，装饰还处于萌芽阶段；以石寨山型铜鼓和早期东山型铜鼓为代表的青年期则把表现装饰艺术推向高峰，写实、逼真；以中晚期东山型铜鼓、冷水冲型铜鼓、北流型铜鼓、灵山型铜鼓的中年期各显其风范，重形体美；以麻江型铜鼓和西盟型为代表的晚年期又回复了重再现、重表现、重装饰的风格。[②] 岭南铜鼓可谓各期、各式俱备，以实物遗存的方式真实记录了铜鼓的发展轨迹。

唐以来，随着中原文化的逐渐南传，随着海上丝路的逐渐拓展，岭南文化传播与融合不断加强。《中国音乐文物大系·广东卷》收录的大量反映宗教音乐文化的宗教乐器和反映俗乐文化的琴乐、弦诗乐和锣鼓乐的乐器就是事实。如揭阳出土的北宋的蟠龙首镈钟及其舞面蟠龙、细辫纹和宝相花等形制特征便是丝路的见证；已故青铜专家容庚鉴定其为东南亚吴哥文化产物，故宫博物院杨伯达认为其有泰国风格，对研究古代海上丝路的商贸与佛教文化的传播史均有十分重要的意义。顺德现存的八音锣鼓柜是清代八音班、私伙局繁盛的物证，它们勾起了人们对昔日广东粤剧、粤曲等艺术形式具体操作及表现特征的清晰记忆。

---

① 胡守为著：《岭南古史》，广州：广东人民出版社，1999 年，第 248 页。

② 庄礼伦：《浅谈东南亚古代铜鼓装饰艺术》，见中国古代铜鼓研究会编：《铜鼓和青铜文化的新探索》，南宁：广西民族出版社，1993 年，第 86 页。

二、图像类音乐资料

从《中国音乐文物大系·广东卷》的前期调查掌握的资料来看，广东省内省、市、区、县各级博物馆及地方祠堂、庙宇中现存图像类音乐作品283件，时间从商代延续至清末，内容丰富，地域特色鲜明。包括反映潮剧音乐、民间戏剧题材的潮州金漆木雕，广东戏曲音乐发展过程中遗留的戏服、戏印、戏楼和曾经名噪一时的古戏台，标志戏曲音乐发展历史与记载戏曲剧情的戏曲写本，记录粤剧名剧和重要角色精彩演唱的唱片，还有汉代的乐舞俑、唐宋以来的器皿彩绘和金代的乐伎砖雕，尽显岭南乃至中原古乐之遗风。

如果说马坝陶片上的舞蹈纹仅能展示商代先民欢庆的一角，那么西汉南越王墓铜提筒上的纛旌乐舞浮雕，则为我们展现出一幅难得的、极具南越风格的乐舞祭祀画面。从提筒上的主要人物及其活动看，应是杀俘祭河（海）神图像。《楚辞·九歌·东君》中有“緪瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簴。鸣龠兮吹竽，思灵保兮贤姱。翾飞兮翠曾，展诗兮会舞”的记载，虽然这些描述因地域、风俗不同而使表现方式各异，但在功能上都应该是接近的。纛旌乐舞图像在西南使用铜鼓的民族中是一种普遍的艺术，类似的表现在贵县罗泊湾 M1：10 号鼓[①]、西林普驮铜鼓[②]及广州市博物馆收藏的羽人船纹铜鼓（3·796）等汉时石寨山型铜鼓的纹饰均有描绘。更重要的是，提筒现于出身北土的南越王宫廷，这给南北文化相互吸收与融合提供了一个极好实证。提筒上的乐舞浮雕与同墓出土的 6 件中原风格的玉舞人俑，展现出一种“形相异 意相融”的时空画卷。除纯粹的南越乐舞外，还有一些表现南越贵族生活的乐舞俑，先烈路出土乐舞俑着长袖宽衣、长裙，右手在前，左手反挽于后，作歌舞姿态，造型生动，风格独特。

唐以来，岭南俗乐之风盛行。从记录在器皿中的乐舞彩绘以及砖雕乐伎略见一斑。藏于四会及省博物馆的唐宋魂罈，装饰着一批批吹鼓手，激情彰显，不拘小节；散见于曲江、湛江、韶关、乳源、大埔及省城的明清彩瓶、瓷罐与瓷盘上的歌舞及器乐独奏、合奏图，题材丰富，形式简洁。难怪明嘉靖九年的大埔最早县志说“埔之在潮弦诵媲邹鲁”。以实物观之，粤中北又何尝不是如此呢？这也印证了清代屈大均在其《广东新语·诗

① 广西壮族自治区文物工作队：《广西贵县罗泊湾一号墓发掘简报》，《文物》，1978 年 9 月。
② 广西壮族自治区文物工作队：《广西西林县普驮铜鼓墓葬》，《文物》，1978 年 9 月。

语·粤歌》中“粤俗好歌，凡有吉庆，必唱歌以为欢乐”① 的说法。

明清时期，正是广东音乐文化渗透到各地域、各领域、各层次的时代。从潮剧戏曲写本到花朝戏遗物，从古戏台到戏楼外景彩绘，从粤曲、木鱼唱本到粤剧唱片，从潮州金漆木雕到宗祠檐下石雕，无一不在向我们展示广东戏曲、曲艺的方方面面。在岭南戏曲发展的历程中，潮剧的历史甚为悠久，它的发展与变迁成为岭南戏曲发展的缩影，后来岭南其他地区戏曲的发展均不同程度地受到它的影响。现存的 7 个剧本（《金钗记》、《蔡伯喈》、《荔镜记》、《颜臣》、《金花女》、《苏六娘》、《荔枝记》）中，《金钗记》和《蔡伯喈》兼用官话音韵、洪武音韵和中原音韵，掺有潮方言词汇，它们都不能算是“潮州戏文”，它们只是南戏正字戏传入潮州后开始地方化的本子，而后 5 种则是“以土音唱南北曲者”（屈大均《广东新语》）、“多习南音而操土风”（张心态《粤游小识》）。此七者是潮剧由正字戏演化至地方潮腔的有力物证，其历史价值不容替代。《沙陀搬兵》、《狡妇痾鞋》、《碧容祭监》、《河》是佛山粤剧博物馆收藏的 4 部多卷合装的粤剧传统写本。《狄青出世》、《五更叹》《西游全卷演义》《神鞭救子》与《玉莲宝带》是该馆收藏的 5 部单装或多本合并的木偶写本。《荷池会妻》、《蒙正卖妻》、《重台分别》、《五凤楼戏叔》是该馆仅存的 4 部流行剧目的留声机唱片。《阴阳扇》、《新刻初集纣王》、《百八钟》、《正粤讴》是该馆收藏的 4 部珍贵曲艺写本。现国内仅存的一本清代的潮州弦诗手抄谱收藏于潮州外江梨园宫所，弥足珍贵。明清时期岭南政治环境的相对稳定是岭南俗乐繁荣的保证。诸多品种的发生、发展直至传播总是依托舞台才得以实现，这里的舞台须从多个维度去理解，有固定的舞台，有移动的舞台，还有舞台后的舞台。固定的舞台集中在城镇，是为上层社会和市井阶层提供精神食粮的主要场所。移动的舞台则渗透到乡村，大大活跃了农村民众的精神生活。而舞台后的“舞台”是在俗乐特别是戏曲发展过程中形成的、为舞台艺术提供良性运作的机制，它们是俗乐繁荣的产物，更是舞台表演的保障。以紫金花朝戏为例，它是清中叶广东大量地方小戏中的一种。《中国音乐文物大系·广东卷》收录了花朝戏当时使用的“定长春”班名旗帘、“定长春”和“叶阳春”戏班印章。清代广东学官李调元在《南越笔记》（卷一）中曾记述，谓之鸡歌，当地人把这种巫之歌舞称为“跳神朝”，是乡人于庙宇落成或瘟疫病流行之际，请来巫师设坛祭神做法事时表演的歌舞戏。神朝艺人为取悦观众，常在做完神朝后加插滑稽动作

① 李权时等主编：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，1993 年，第 428、433 页。

和笑话，其后更把梳妆、打扮、纺线、绣花种种动作提炼集中，配上小曲演唱逸闻趣事。清光绪年间，有神朝艺人根据粤东地区的民情风俗，赋予此类演唱以人物情节，扮演简单的故事。因为表演谐趣花哨，同虔诚肃穆的神朝形成鲜明对比，故人们称之为“花朝”。花朝作为傩戏的一种，本来就盛行南方广大地区，只是名称各异，省内粤西就有鬼舞、考兵、跳花棚等多种。当这种巫文化随着现代文化的脚步离我们远去之时，唯有仅存的遗物能为它的历史作证。

古戏台也是一种记录岭南戏曲发展的重要物证。乳源境内明嘉靖三十四年（1555）的镇溪祠古戏台立“夯土青砖、悬山构顶”之外架，容“穿斗架梁、云龙藻井、八仙廊绘”之内形，塑“月梁龙珠、瓷坡滴水、檐唇起翘、雕甍走脊”之气势，洋溢着江浙建筑之风，为研究北方庙会南移的重要实物资料。南雄珠玑镇清乾隆时期的里东戏台，坐落于里东墟老商业街，坐东南朝西北。整体建筑三段递进、双井相间；凸字舞台、主辅相分；八角藻井、挑檐翘角。清代的南雄乃岭北的湘赣地区与岭南经济贸易往来的重要枢纽，著名的“梅关古道”和“珠玑古巷”均在境内。始兴境内乾隆时期的马市戏台位于浈江南岸，此处曾是岭南上京的水陆交通要道，也是南北商品的重要集散地之一，曾设驿站、码头、商号、金行、客栈、店铺、典当行、盐行等行业。“湖南花鼓戏班”、“江西采茶戏班”、“广东粤剧戏班”等戏班来此演出，它既是始兴清代商业及文化生活发展的历史见证，也是研究古代建筑艺术和粤北戏曲音乐的实物依据。更有佛山祖庙清顺治十五年（1658）的万福台，它是华南地区最著名的古戏台，在建筑上更为讲究。万福台与祖庙正殿遥相呼应，据说其建造目的是上演粤剧（大戏）给对面的北帝观看，以酬谢北帝的保佑之恩。万福台在粤剧史上具有重要的地位，现已成为海内外红船子弟寻根的重要场所。佛山是粤剧的发源地，粤剧最早的行会组织——琼花会馆就建在佛山。万福台是演戏台，又是审戏台，常常四乡来者，络绎不绝。无疑，古戏台是岭南戏曲繁荣的标志。面对这些古戏台，我们难以知晓，究竟曾经出现过多少戏楼外景彩绘、多少戏曲写本或多少唱片，现在流传下来的只是一小部分罢了。

戏曲以歌舞、曲艺等民间音乐为基础，岭南戏曲的发展与潮州歌册、粤讴、粤曲、木鱼书等曲艺艺术有着紧密的联系。正因如此，戏曲或曲艺总以题材、表演形式、服饰、布景等多种方式渗透到雕刻、绘画、文学、民俗等领域。潮州金漆木雕中的戏曲题材就是潮剧繁盛后向木雕艺术渗透的典范，潮州木雕中总喜欢选择如“空城计”、“佘太君挂帅”、“荔镜

记”、“专诸献鲈鱼”、“赵云救阿斗”、“游园惊梦”、“姜子牙制服琵琶精”、“仙姬送子”、“百忍堂”、“郭子仪庆寿”、“擒孟获”、“罗通叫关”、“辕门射箭”、“加官晋爵”、“封神演义”、“唐明皇访月宫”、“岳飞抗金兵”① 等讴歌“忠孝”、“善美”，鞭挞“丑恶”的经典历史题材，并通过戏曲、曲艺的表演方式表现出来，既是惟妙惟肖的艺术精品，又是表演艺术的一种生动记录与独特诠释。俗乐向其他学科的渗透还表现在舞蹈和器乐表演中，如舞蹈与杂耍，独奏和合奏等。韶关陶舞俑和广州先烈东陶舞俑给我们展现了东汉的歌舞造型与服饰，至隋唐；舞蹈造型更多追求形态的变化与细节的表现。服饰为适应形态表现的丰富性和细腻化，也转换为束腰短装或束腰露足长裙。韶关鼓琴俑向我们展示了古琴文化在岭南的早期传播，而广州麻鹰岗 3 件同出，则进一步向我们呈现了东汉时期琴乐表演与组合的基本形态。至唐代，器乐组合出现了崭新的局面，可分鼓吹乐、丧葬乐和亭苑丝竹三方面，此三方面同样可以从音乐向其他领域的渗透中反映出来。这种俗乐繁荣的视觉化塑造构成了我们今天岭南传统音乐文化的重要资料。

回顾岭南音乐历史，我们会不断地惊讶，惊讶于它的多元文化特色，更惊讶于它对传统意识的巨大冲击。当陶埙、钲、铎、铙、钟等乐器零星南传、远古乐声依稀传来之时，岭南音乐之门欣然大开，乐舞萌动；当南越国编悬礼乐蓦然敲响，岭南大地备受震撼，正声依始；当中原礼乐与铜鼓乐舞相互碰撞、竞相交融之时，岭南音乐传统一脉相承，特色彰显；当海上丝路逐渐拓展、文化传播盛极之时，宗教音乐席卷岭南大地，多元交织；当中原文化进一步南进、市民文化兴起之时，岭南音乐包容吸收，盛世来临。条条脉络，实物为证。

第二节　时空定位与当代使命

记载岭南古代音乐历史的文献虽不多，但大量的实物资料告诉我们，岭南的古代音乐不但丰富，而且类型完整；不但悠久，而且分期清晰，自始至终构成了一部特色鲜明的地域音乐史。我们的认识越深入，得到的启示就越丰富。

---

① 广东省博物馆编：《潮州木雕》，北京：文物出版社，2004 年。

一、类型分段

先秦时期岭南地区的礼乐文化至少经历了岭外传入、吸收融合与独立发展三个阶段，这种阶段性特点从青铜乐钟的编制和性能上表现出来。岭南地区的单件乐钟从西周时期出现，这是岭外乐钟文化传播的开始，亦即中国礼乐文化在岭南传播的开端。随着乐钟文化与岭南古越族审美的融合，真正由该地区铸造的、真正意义上的编钟得以诞生，这一创造在春秋时期已经完成，但整个岭南地区发展不平衡，编列不一，件数不等。现已发现的资料表明，富有岭南特色的6件组编列规范直至春秋晚期乃至战国初期才稳定下来。从乐钟发展历程我们能较清晰地了解当时岭南南越族文化中的礼乐关系。由于传入需要一定的时间，加上对岭外文化（特别是楚文化）的吸收与融合，先秦时期岭南、岭北的礼乐文化呈现出异步发展的趋势。

南越国建立前的岭南乃南方号称百越民族的南蛮诸族的生活区域，无君主，无制度，处于尚未开化的蛮荒时期，所居民族总称为百越，如骆越、西瓯以及他们的后裔俚、僚、乌浒等。历代文献如《吕氏春秋·恃君》、《后汉书》、《南州异物志》、《南越志》、《广州记》等除了自始至终记录了这里的先民对铜鼓乐的崇尚之外，主要描述了古代岭南的野蛮与陋习。然而，传承五世并统治了岭南93年之久的南越国在岭南历史上描下了浓墨重彩的一笔。在岭北，汉朝统一了中原、吴、楚等大部分地区，迎来了中国封建社会发展的第一个高峰。南越国统治者将中原传统的礼乐制度传播到这里，使北方礼乐在遇到新兴俗乐强烈冲击的形势下得以在南越延续和发展，这是南越国的一大贡献。西汉南越王墓再现了周代礼乐的编悬结构与设置规模，并按大型编悬乐与室内房中乐进行了分类。南越国第一、二代国君一直奉行吸收、融合的经济与文化政策，致使南越宫廷礼乐形成多来源、多层次的组合特点，将中原传统的编悬乐队与南越族羽人乐舞相配，表演祭祀或庆典音乐，为我们展现出岭南古代音乐中独有的特色。

由此，岭南历史上有三个鲜明的时段，即早期乐舞文明时期、先秦礼乐文明时期、南越宫廷乐文明时期。

其一，早期乐舞文明时期展现的是岭南的古越族人在人类早期的生活态度与自然崇拜，时间在新石器时代晚期至商代之间。

其二，先秦礼乐文明时期展现的是北方中原的礼乐文化的渗透与融

合，时间在两周之间。

其三，南越宫廷乐文明时期展现的是南越国王宫高度繁荣的宫廷乐，时间虽然不长，经历南越国五世，历时93年，但它既是对岭南大地古代音乐文化水平的猛然提高，又是对中原逐步衰弱的礼乐文化的延续，是一朵晚开的礼乐奇葩。

此后，岭南历史上又出现了三个鲜明的时段，即土著铜鼓乐时期、铜鼓乐汉化与俗乐发展时期、俗乐繁荣时期。

其一，土著铜鼓乐时期展现的是岭南土著骆越族和西瓯族，以及他们的后裔俚、僚、乌浒等诸族以三种壮硕铜鼓（北流型、冷水冲型、灵山型）以及此前的石寨山铜鼓为载体铸就的一个集权力、财富、宗教、绘画、雕刻、冶炼及音乐等于一体的繁荣时代，时间从西汉至隋唐。

其二，铜鼓乐汉化与俗乐发展时期展现的是随着封建政权管理体制的逐步完善而形成岭南铜鼓发展历程中出现不断被汉化的历史，以及北方俗乐南传而使岭南俗乐在不断变化的社会文化格局中逐步发展的历史，时间在宋代至明代之间。

其三，俗乐繁荣时期展现的是岭南俗乐繁荣的历史，其间各类品种争奇斗艳，尽显风骚，时间跨越整个清代。

二、当代使命

在对南越王墓博物馆馆藏的音乐实物进行全面拍摄、测录及其他资料的整理与分析过程中，我们感触至深。诞生于特定历史时期的南越国在不到一百年的时间里不但创造了完善的统治体制，还创造了极富特色的礼乐辉煌，其宫廷礼乐中那些不同地域、不同时代、不同风格的乐器和表演形式所表现出来的文化融合程度与特色彰显力度实在值得我们当代文化人借鉴。南越国宫廷礼乐的成功设置取决于两点：一是注重将优秀的传统礼乐与当时的地域间文化作纵向和横向的融合；二是突出地域特色。

当代岭南音乐存在这样的现象：优良的岭南传统音乐逐渐在失去它们应有的舞台；大众的流行音乐又没办法摆脱一种共有的模式；表演艺术趋向于单一视角，面向一批观众，缺乏多层次、多方位的融合；大型会演看不到体现岭南传承的音乐素材，缺乏文化特色的彰显。在当代岭南音乐存在的问题中，无论是逐渐隐退的岭南传统音乐精华，还是无法摆脱共有模式的大众流行音乐；无论是趋向于一种视角、面向一批观众的表演艺术，还是大型会演中对岭南传承素材的忽视，归根结底就是两个词：融合和彰

显，即多层次、多方位的融合与岭南文化特色的彰显。

1. 简单设计——融合式表演

我们不妨站在音乐文化圈外以普通市民或外国友人的角度去大胆地发问和设想！

我们是不是可以尝试在当代岭南乐苑中加入哪怕是一点点的礼乐传统呢？

宫廷礼乐中心是什么？是否可以在某些特定的场面借此彰显昔日的辉煌呢？

透过南越国宫廷乐的编配原则，我们能清晰地看到，所谓的“中心”原本就是创新组合的结果。既然如此，今天我们当然也可考虑礼乐器中的中心乐器与现代乐器、现代舞蹈的重新编配与组合。

铜鼓乐是什么？是否可以重现其不同时期的形制特点和组合特点？是否可以展示贯穿岭南历史的铜鼓乐的一些信息呢？是否可以考虑在某些特定的场面借以彰显岭南往日的蹉跎岁月，还原其组合，甚至是与现代乐器组合，并配以舞蹈重新显现呢？

这姑且称作一种融合式表演吧！在笔者看来，它是在各种现代气息浓烈的艺术表演中，通过融入或点缀某一类或几类极具历史意义与文化内涵的传统成分而构成的一种过去与现代相结合的展示艺术。

譬如，弦诗乐如何配置？可否经常在某种现代气息浓烈的表演中融进一两个展示它的节目？

八音锣鼓如何配置？可否在某种现代气息浓烈的表演中融进粤剧最优美的唱段？潮剧、汉剧亦然。

私伙局是什么？可否经常在某种现代气息浓烈的表演中融进一两个展示它的节目？

类似的问题我们可以问而且应该问很多。即便在这些尝试中，构思和编配方法都是现代的，仅仅展示基本表演特征和传统乐器的形制、音色特征，也会让世人产生一种耳目一新的感觉，产生一种让岭南人引以为豪的心灵震撼。

2. 根脉文化——他人没有的特质

能否这样做完全是文化发展的意识使然。

这样做不会（我们不需要）造就一种声势浩大的审美倾向，却能给人

们传递一些岭南文化的信息，植入一种音乐传承的思想，梳理一种过去与现在的连接。牢牢地把握这种连接就是牢牢把握住属于我们自己的文化的根。

能否这样做不是在宣扬一种复古思想，而是凝练岭南文化在新时期的创新意识。

这不一定是大众文化流行时代的呼唤，却是当前文化发展的需要。

这不一定要去计较表演的频率，而是着重历史的印记与文化的点缀。

这不一定要去考虑场面的壮观与音响的洪大，而是讲究一种文化意识。

当我们到爪哇群岛观光时，那里的人们最希望展示给我们的是他们的国粹——佳美兰音乐；当我们亲临印度的音乐表演时，那里的人们会想方设法让我们感受到西塔琴与塔布拉鼓的独特魅力；当我们走进西域新疆，那儿的人们会向我们展示他们的木卡姆；当我们走进西藏的音乐殿堂，那儿响起的却是囊玛和锅庄。类似的彰显民族与地域特色的音乐艺术不胜枚举，难道我们这些被彻底汉化的地区的人们就必须将原有的文化印记统统抹消殆尽吗？难道文化特色也要在整个国家中实施统一而使表演形式变得千篇一律吗？

显然不是。近年来的政府报告表明，我们的文化部门早就意识到这一点，并正致力于推出多种最佳方案。

民族文化之所以要发展，是因为它有自身的特点。所以弘扬民族文化不是各地域文化的统一，更不是设计某种千篇一律的模式。当代岭南乐苑呈现出一种百花齐放的局面，但局限于当代的横向展示，忽略了历史的纵向勾勒。因此，它难免仅仅拘泥于文化的表象，缺少深邃的历史文化内涵，因而特色难以彰显。此外，传统文化的陈列与保护固然重要，若能以一种新的面貌重新展示，让世人重温历史的厚重不是更为锦上添花吗？

在我们倡导建设文化强省的今天，正好留给了我们一个实施、操作的空间，让我们回首顾盼，找寻我们的根文化，并以这种极具分量的根文化来彰显我们的特色！

结 语



通过对现有材料作初步的分析，笔者总结出如下认识。

（1）石峡乐舞陶片和珠海宝镜湾乐舞岩画以岭南新石器时期文化信息的综合实体的方式，传递了当时特有文本的全面性。在它们面前，任何解释都显得简单而片面，它们以透彻的奇妙内涵揭示了特有文本的崇高性。此类图像依托自然而又融入自然，形成一个不可再生的天然宝库，向人们展示其永恒的价值。梅县一孔鱼埙与黄河流域的早期一孔埙一样，正好处于陶埙发展历程的顶端。然而黄河流域的陶埙此后经过漫长的探索，曾塑造出直至今天还一直沿用的、近乎完美的开孔规范与乐音体系，岭南早期陶埙却未见其延续，个中原因还有待进一步探索。

从岭南早期单件甬钟可以看到楚国音乐文化对岭南地区的影响，这种影响最迟在西周中期就已经开始了。此后，春秋时期的岭南甬钟在继承楚钟形制纹饰特点的同时，自身的地域特点也逐渐显现出来，表现为两种特性：一是腔面枚数的减少和正背两面枚数不一致；二是钲、篆、枚三区往上提，鼓部比例增加。这些成为此后岭南乐钟形制的基本倾向。钟式铙似乎是商铙与周代甬钟两种乐钟体系在发展过程中相互借鉴、相互影响而出现的一种过渡性乐器。就传播地域而言，主要流传于湘中、湘南、赣西、赣南、浙江、福建、广东等南方地区，是商周时期该地区的越族人习惯使用的礼乐器。具体到岭南地区，目前资料表明仅限于粤北。南方特铙已成为南方青铜乐钟的地域特征，有关它的研究还需在很多方面以多种视角去展开，如单件使用、功能及应用等领域均有待进一步探讨。

岭南编钟并未追随北方编钟的发展趋势，而是一直保持着自身的6件套编列设置。由于地处岭南，在向外传播方面比较困难，却在客观上形成

了甬钟编列的一种岭南特色。它们在形制纹饰与音响性能之间产生了很大的差距。所以，从总体上讲，岭南青铜乐钟可能是音乐性能不太好的实用器。从礼乐关系上看，岭南地区的早期青铜乐钟更多的是继承了礼的规范，而缺少乐的追求。

（2）西汉南越王墓再现了周代礼乐的编悬结构与设置规模，并按大型编悬乐与室内房中乐进行了分类。南越国将中原传统的编悬乐队与南越族羽人乐舞相配，表演祭祀或庆典音乐，为我们展现出古代音乐中独有的岭南特色。所以，南越国宫廷音乐一方面是对岭南大地古代音乐文化的拓荒，另一方面又是对中原逐步衰弱的礼乐文化的延续，是一朵晚开的礼乐奇葩。南越王句鑃以其精良的铸造工艺和规范的编列形态，巧妙地加入宫廷编悬乐队之中，出汉世之仅出，补先秦之未有。既是对先秦乐悬的发展，又是对汉代礼乐的丰富和补充。摇响器繁荣于新石器时期，虽然之后逐步被淡化而日趋衰落，甚至在两周时期被礼乐制度控制下的编悬乐所取代。而南越王墓出土的摇响器使这一被忘却了的古老乐器再一次焕发出新的生机。南越宫廷礼乐最大的特点就在于其多元性，这种多元性表现在来源和元素两方面，这是南越国第一、二代国君一直奉行吸收、融合的经济和文化政策的结果。形式的模仿与性能的缺失应该是我们考察南越宫廷礼乐的一个不可回避的问题。南越宫廷礼乐源于中原，弱于俗乐；兴于宫廷，窘于影响；衰于政权，竭于文化。

（3）岭南西瓯、骆越族人开始并逐渐适应相对稳定的生活，并以半自然半开发的特有方式形成社会群体，这是他们由原始生存方式向封建社会逐渐过渡的重要转型期。随着社会形态的转变，铜鼓乐及纹饰成为这一转变的客观反映。从汉代开始，铜鼓已真正成为西南少数民族的文化象征。铜鼓的各种装饰代表了不同的传说和信仰，反映了古人对生活怀有的美好愿望与对自然万物及祖先的无限敬仰，它们是难以用文字来解释的。铜鼓是一种文化内涵极为丰富的乐器，是南方土著民族的灵魂，也是其生活的一部分。它可以抑声，但不能无形；它讲究仪式在先，音乐随行。作为乐器，它是最奇特、最神秘的一种。作为先秦百越中的南越、西瓯、骆越的延续，俚、僚视铜鼓为财富与权力的象征。作为万物源泉的太阳被装饰在铜鼓鼓面的中心，世间万物在其光芒照耀下滋生繁衍，以自然之法寓意阶级教条、社会之法。因此，作为土著民族社会中的硕形铜鼓，它们是乐器，但更是一种重器、贵器和礼器。岭南小型铜鼓的产生是与社会的发展和需求联系在一起的，是与岭南民族融合并逐渐封建化的历程联系在一起的。唐宋以来，粤地盛行麻江型铜鼓，它们一度在南方广大越民族地区的

音乐舞台上扮演着重要的角色，又终因封建化政治与强势文化的冲击而退出了历史舞台。至明代中期，随着社会生产力的发展，土官制度开始没落，清代施行“改土归流”措施，废弃土官，委派流官，对边远地区进行直接控制。没有了土著民族早期的家长制，也没有了长老制，就连土官也没有了，不仅岭南土著文化的外在形式被改变，而且土著文化中的内在结构，包括民俗、信仰、审美等多方面的传统都要被汉化。在这样的趋势面前，汉文化的元素被注入铜鼓的装饰中。清代中叶以后，岭南很多地区的铜鼓及铜鼓乐开始逐渐衰弱，不得不隐退到可以保留其民族习俗和文化信仰的生存空间中。岭南铜鼓的组合多以铜鼓乐舞、鼓吹相和以及鼓、舞、吹三位一体等姿态出现，并通过内壁刮磨、扇形设置等多种途径改变铜鼓音色，通过足底对吸、大小配合、音高的高低搭配来改善单鼓的音乐性能，挖掘演奏方法，但这些朴素的演奏方法所改变的音乐性能未必要与律制扯上关系。

（4）岭南俗乐音乐是宋代以后社会各阶层乐于关心、喜于参与的流行音乐。岭南的潮剧正是在这种俗乐文化的大潮中交融发展起来的，它是岭南戏剧史上最重要、最有研究价值的大众艺术形式之一。由于这种大众艺术的文本被保留下来，或者说戏曲和曲艺音乐的表现内容用文字记录下来，使今人知道了当时戏剧的创作标准，也知道了大众的文化嗜好与欣赏习惯。粤剧的发展虽然在时间上比潮剧要晚些，但由于它所处的经济环境与文化环境相对于粤东潮汕地区更优越、更成熟。随着清代岭南曲艺的发展，粤中地区的曲艺写本愈趋成熟。两者形成的完整体系均可从现存写本中窥见一斑。清代手抄弦诗谱也是研究潮州弦诗乐形态特征以及相同曲牌在不同乐种中变化、发展的不可多得的乐谱资料。岭南俗乐中诸多品种的发生、发展直至传播总是依托各种固定、灵活的舞台才得以实现，从中我们能了解到艺术家们的表演意识，还能透过表演意识看到当时社会的文化需求、审美嗜好与发展动力。班社、会馆等组织的出现与成熟是岭南俗乐发展过程中的另一个重要特点，按市场需要操控着音乐表演艺术的运作，使俗乐文化的发展有清晰的体制保障。

祭孔音乐是岭南孔庙的重要组成部分。谱词对各地孔庙在宣扬儒学精神，传承尊孔思想的过程中不但内容和形式有所不同，深度也可能存在差异。作为祭祀仪式中的乐舞活动，只是在由表及里的儒学教化中起着一定的引导、过渡作用，它们的实质是表象的、形式上的。所以，孔庙的用乐可以模仿，亦可浓缩，无论怎样都不影响孔庙尊儒、教化的核心内容。历代宫廷供奉雅乐，用乐也参照周礼定制但其实施形式尚未普及。真正得到

普及的是清宫雅乐，其雅乐设置有了严格的定式。

岭南俗乐向其他学科的渗透是一种普遍现象，这种俗乐繁荣的视觉化塑造对今天的研究有着重要的价值。大量鲜活的音乐场景和表演形式被固化在大量的陶瓷、雕刻、绘画等领域的作品上，形成了岭南特有的创作风格。当我们今天重新审视这些作品时，若仅仅停留于对单向渗透这种现象的考察是远远不够的，而应该在文化互动的视角下去逆向思考这种文化渗透现象。当岭南俗乐繁荣之后，在它为其他学科领域提供大量创作素材的时候，音乐却随着时间的推移很快消失了，但原有的艺术形式、文本、内容及风格在其他学科的作品中却完整地保存下来，为今人的研究保存了最真实的资料。因此，俗乐与陶瓷、雕刻、绘画等领域的文化渗透通过时空转换实现了一种双向渗透，具有很强的研究价值。

由此也促使我们对音乐史学研究方法进行思考，那就是：对于尚无文字记录的远古时期，可以将目光投向新石器或夏商时期的实物遗存；对于唐宋特别是明清以来、较少文献记载的音乐发展状况，可以聚焦于民族民间现存的民歌、歌舞或乐种作逆向追溯；对于地域上远离文化中心、观念上远离“正统”的俗乐繁荣状况，可以摒弃学科的门户之见，从其他学科领域找到色彩斑斓的历史素材。

必须指出的是，对于学术研究而言，岭南古代音乐尚属一片新天地，笔者的研究仅仅是一个起步，如海外交流、文人音乐、宗教音乐等很多领域还未能在本书中作出探讨，本书涉及的许多内容仍有待进一步的证实和补充，我们希望以此得到更多学者与各界人士的关注，共同去领略这块土地上昔日的神奇！

附录一

表索引

（续上表）

附录二

图片索引

（续上表）

（续上表）

（续上表）

附录三

广东省境内出土和传世的相关音乐资料①



图1　曲江石峡舞蹈纹陶片

基本信息：石峡文化三期器物，属商代器物，距今约3 500年。藏于曲江县博物馆。1985年出土于曲江马坝石峡遗址第三期文化层。



图2　珠海宝镜湾乐舞岩画

基本信息：新石器时代晚期至商代青铜时代早期（距今约4 000年），位于珠海市高栏岛南迳湾以南一海湾，因海湾之中一石块上刻有一圆圈，其形似“宝镜”而得名。1989年在高栏岛发现宝镜湾摩崖岩画。

① 附录三所涉资料均出自孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大象出版社，2010年9月。

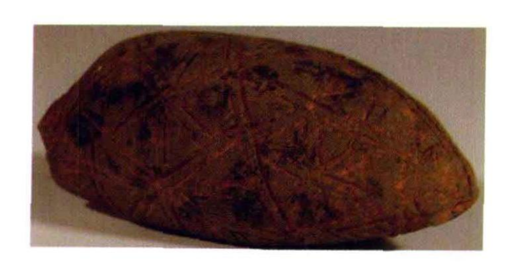


图3　梅县鱼埙

基本信息：新石器时代晚期器物，藏于梅县博物馆（藏号:无）。1983年畲江坳峰里采集。陶质，鱼形。吹孔已残缺近半，难以试奏发音。



图5　曲江钟式铙

基本信息：东周器物，藏于曲江县博物馆（060）。1974年曲江县城马坝马鞍山出土。于口朝上植奏，铙腔内壁无内唇，未设音梁，亦无调音锉磨痕。



图4　连山三水甬钟

基本信息：西周器物，藏于连山壮族瑶族自治县博物馆（藏号：无）。连山县三水镇政府附近河沟出土。该钟钟腔内壁平整，无内唇，未设音梁，亦无调音锉磨痕。已留测音资料。



图6　曲江钟式铙于口



图7　增城庙岭铜钲

基本信息：春秋器物，藏于增城市博物馆（藏号：无）。2006年7月10日发现于增城增江河西岸荔城街棠村庙岭。该钲内腔平整，于口四侧各有一条窄高音梁，延伸至内腔中部消失，未见调音锉磨。



图8　罗定铜铎

基本信息：战国器物，藏于罗定市博物馆（B1018）。1983年于罗定背夫山出土。体小，敲击时音量很小，然音质清纯、短促，不失悦耳之感。



图9　连平虎钮錞于

基本信息：春秋器物，藏于广东省博物馆（甲4583）。1964年连平县彭山东北坡出土。该錞于发音清悠，纯净。



图 10　博罗横岭山 M18 钟

基本信息：西周中晚期器物，藏于广东省博物馆（甲 5050）。2000 年出土于广东博罗横岭山第 182：18 号墓。该钟正面右鼓部饰一小鸟纹。内腔平整，无内唇，未见调音锉磨，发音纯净。已留测音资料。



图 11　博罗横岭山 M1 钟

基本信息：西周中晚期器物，藏于广东省博物馆（甲 5049）。2000 年出土于广东博罗横岭山第 182：1 号墓。该钟内腔平整，无内唇，未见调音锉磨，发音纯净。已留测音资料。



图 12　连山三水小甬钟

基本信息：西周器物，藏于连山壮族瑶族自治县博物馆（藏号：无）。连山县三水镇政府附近河沟出土。钟腔内壁平整，无内唇，未设音梁，亦无调音锉磨痕。已留测音资料。



图 13　清远马头岗甬钟

基本信息：春秋器物，藏于广东省博物馆（甲 4452）。清远马头岗出土。钟腔内壁平整，未见音梁及调音磨砺痕。已留测音资料。

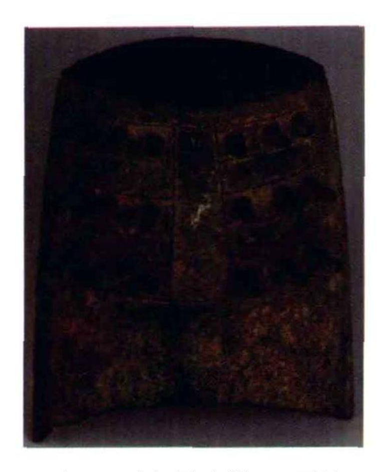


图 14　清远马头岗 M2 甬钟

基本信息：春秋器物，藏于广东省博物馆（甲 4435）。1963 年清远马头岗 2 号墓出土。该钟内腔平整，于口可见三棱状内唇，无音梁设置，内唇与铣角可见调音锉磨痕迹。已留测音资料。



图 15　德庆落雁山钟

基本信息：战国器物，藏于广东省博物馆（甲 4496）。德庆落雁山出土。该钟发音清脆、纯净。



图 16　云浮大绀山钟

基本信息：战国器物，藏于云浮市博物馆（A037）。1985 年云城大绀山硫矿工作人员作业时发现。该钟钟腔内壁未设音梁，亦无调音锉磨痕。



图 17　佛冈钟式铙

基本信息：东周器物，藏于佛冈县博物馆（A1）。1983 年佛冈大庙峡勒岡一村民在农田干农活时挖出。



图 18 佛冈钟式铙舞部



图 19 清远铜钲

基本信息：东周器物，藏于广东省博物馆（甲 4394）。1962 年清远县马头岗 1 号墓出土。于口无内唇，但内腔有四根音梁呈半圆柱状。发音清纯、结实。



图 20 罗定铜钲

基本信息：战国器物，藏于广东省博物馆（甲 4838）。1977 年罗定太平公社出土。该钲于口未设内唇，腔体内壁平整，未见音梁及调音锉磨。击之可发音，音透亮、坚实。



图 21 饕餮纹铜钲

基本信息：唐代器物，藏于云浮市博物馆（A038）。1984 年原高村镇一民工在云城大绀山开矿作业时发现，1986 年入藏云浮市博物馆。于口有三棱状内唇，内腔未见音梁与锉磨痕。音质佳。



图 22 德庆铜铎

基本信息：战国器物，藏于广东省博物馆（甲 4483）。德庆出土。击之可发音，音短促、结实。



图 23 虎钮錞于

基本信息：战国器物，藏于广东省博物馆（C313）。广东省文管会调拨。通体无裂痕，悬置敲击口部，可发音。发音明亮、纯净。



图 24 韶关虎钮錞于

基本信息：东汉器物，藏于韶关市博物馆（02343）。1982 年从韶关地区废品回收公司征集入藏。可发音。发音明亮、纯净。

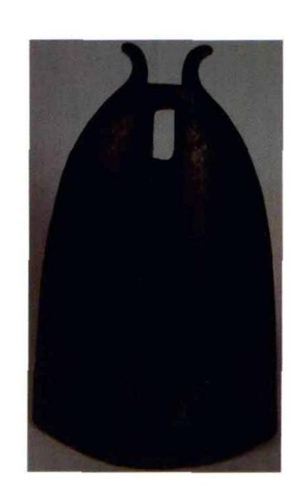


图 25 羊角钟

基本信息：西汉早期器物，藏于广州市博物馆（3・864）。传世品。由于钟腔顶部有两个对称、反向的且形似羊角的小圆钩，故此类钟均被称为羊角钟，流行于滇、桂、粤等地区。内腔平整，于口内有低矮的圆状内唇，无音梁，未见调音锉磨。已留测音资料。



图26　清远马头岗 M1 甬钟甲 4391



图27　清远马头岗 M1 甬钟甲 4393

基本信息：春秋器物，共3件，藏于广东省博物馆（甲 4391～4393）。1962年清远马头岗1号墓出土。内腔平整，于口可见三棱状内唇，无音梁。已留测音资料。



图28　清远马头岗甬钟

基本信息：春秋器物，共4件，藏于广东省博物馆（甲 4453、甲 4454、甲 4455、甲 4457）。清远马头岗出土。于口可见三棱状内唇，内腔有低矮音梁，内唇与铣角可见锉磨痕迹。



图29　博罗陂头神编钟

基本信息：春秋器物，共7件，藏于博罗县博物馆（0638～0644）。1984年出土于博罗县公庄镇陂头神乡。钟体厚重，铸造精良，应为实用器。已留测音资料。



图 30　兴宁古树窝编钟 0004～0006 正面



图 31　兴宁古树窝编钟 0004～0006 背面

基本信息：春秋器物，共 6 件，藏于兴宁县博物馆（0001～0006）。兴宁县新墟镇大村古树窝出土。钟腔内壁平整，无内唇，未设音梁，亦无调音锉磨痕。



图 32　兴宁古树窝编钟 0004～0006 于口

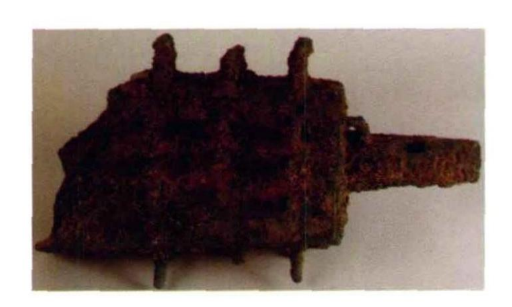


图 34　增城庙岭编钟 1 号

基本信息：东周器物，共 2 件，藏于增城市博物馆（藏号 1、2）。2006 年 7 月 10 日发现于增城增江河西岸荔城街棠村庙岭。两钟于口无内唇，无音梁，未见调音锉磨痕。1 号甬钟音哑。2 号甬钟已留测音资料。



图 33　博罗苏屋岗编钟

基本信息：春秋器物，共 2 件，藏于广东省博物馆（甲 1704、甲 1705）。1973 年广东博罗苏屋岗西南部古河道出土。内腔平整，无内唇，无调音痕。已留测音资料。



图 35　增城庙岭编钟 2 号正面



图 36　清远马头岗甬钟甲 4453～4455、甲 4457 于口



图 37　罗定太平编钟

基本信息：战国器物，共 6 件，藏于广东省博物馆（甲 4832～4837）。1977 年罗定原太平公社出土。内腔平整，未见调音锉磨。



图 38　肇庆松山编钟

基本信息：战国器物，共 6 件，藏于广东省博物馆（甲 4235～4239、甲 4246）。1972 年肇庆松山墓出土。内腔平整，无内唇，无音槽。中腔开裂，经黏合修复。



图 39　增城天麻山编钟 A3－244

基本信息：战国器物，共 2 件，藏于广州市博物馆（一钟馆藏号为 A3－244，另一钟缺号）。1976 年增城石滩天麻山氮肥厂出土。内腔平整，无内唇，无音梁，无调音锉磨痕迹。



图 40　增城天麻山编钟（缺号）



图41 扁圆摇响器 C58

基本信息：西汉器物，共7件，藏于南越王墓博物馆，出自西耳室。



图42 鱼形摇响器 G87-3

基本信息：西汉器物，共9件，藏于南越王墓博物馆，散置于后藏室。



图43 铜铎 G57

基本信息：西汉器物，藏于南越王墓博物馆，出自西耳室。内腔平整，未见内唇与锉磨痕迹。



图44 玉舞人 C137

基本信息：西汉器物，共6件，藏于南越王墓博物馆，分别出自西耳室与东侧室。C137、C258与C259号舞人均出自西耳室，E125、E135与E158号舞人出自东侧室。



图45 玉舞人 E135



图46 编甬钟 B95-1~B95-3

基本信息：西汉器物，共5件，藏于南越王墓博物馆，出自东耳室。保存完好，留有两套测音数据。

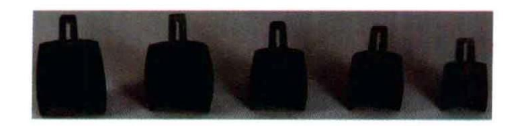


图47　编钮钟 B94－1～B94－5

基本信息：西汉器物，共14件，藏于南越王墓博物馆，出自东耳室。保存完好，留有两套测音数据。



图48　编磬之 B98－1～B98－6

基本信息：西汉器物，共10件，藏于南越王墓博物馆，出自东耳室。残损严重，无法测音。



图50　铜琴轸 C228

基本信息：西汉器物，共48件，其中37枚出自东耳室，11枚出自西耳室，藏于南越王墓博物馆。



图52　铜瑟枘（Ⅱ型4件）B21、B22、B23、B102

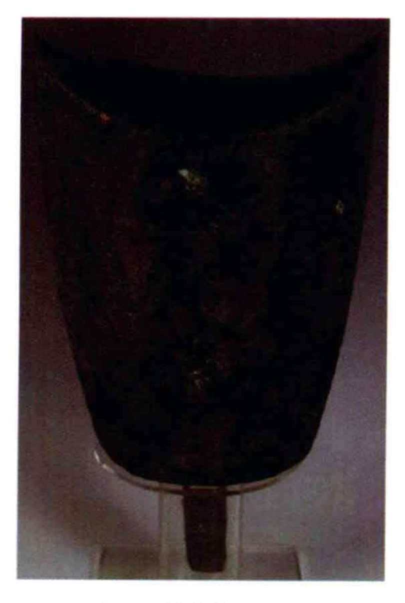


图49　编句鑃 B96－1

基本信息：西汉器物，共8件，藏于南越王墓博物馆，出自东耳室。保存完好，留有测音数据。



图51　铜瑟枘（Ⅰ型4件）B105、B106、B108－1、B108－2

基本信息：西汉器物，共12件，其中8件出自东耳室，4件出自西耳室，另有部分漆木残片留存。



图53　铜瑟枘（Ⅲ型4件）C200、C227、C199、C226

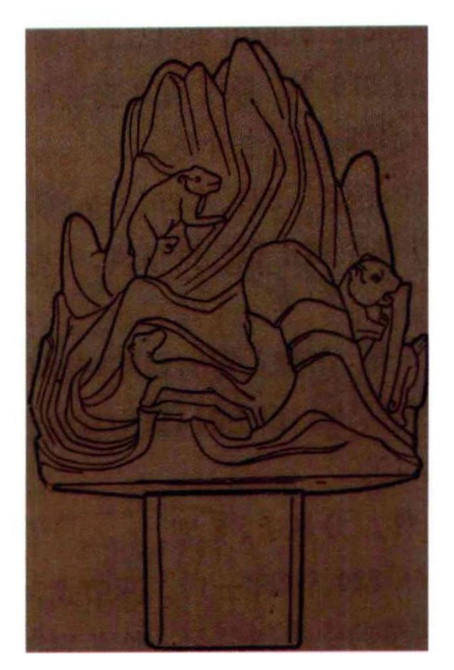


图 54　铜瑟枘 C199 黑白



图 55　铜钲 G86

基本信息：西汉器物，藏于南越王墓博物馆，出自后藏室。

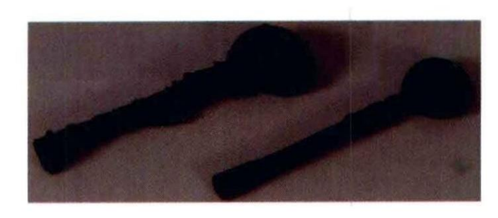


图 56　軫钥 C196、C197

基本信息：西汉器物，共 3 件，藏于南越王墓博物馆，出自西耳室，出土时分别有丝绢包裹。



图 57　玉舞人 C258



图 58　玉舞人 C259



图59　玉舞人 E158



图60　纛旌乐舞铜提筒 B59

基本信息：西汉器物，藏于南越王墓博物馆，出自东耳室，与另外相同式样的2件相套同出。



图61　铜提筒纛旌乐舞



图63　编纽钟 B94－11～B94－14



图62　编句鑃 B96－6



图64　编甬钟 B95－4、B95－5



图65　编磬 B97－1～B97－8



图 66　扁圆摇响器
C146、C206、C209、C210

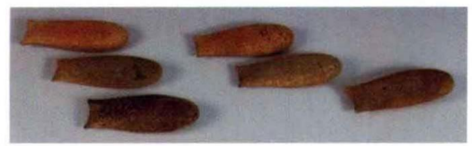


图 67　鱼形摇响器 G87-4～G87-9



图 68　雷州迈熟铜鼓



图 69　雷州迈熟铜鼓鼓面

基本信息：战国器物，藏于雷州市博物馆（总藏号 A0624，分藏号 A0528）。2000 年出土于雷州市徐闻县迈熟村，属于万家坝型铜鼓。



图 71　羽人船纹铜鼓纹饰



图 70　羽人船纹铜鼓

基本信息：西汉器物，藏于广州市博物馆（3·796）。传世品，属于石寨山型铜鼓。



图 72　信宜横源铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于信宜市博物馆（总藏号 308、分藏号 0605）。1965 年 7 月于横源小学建校挖土时出土，属粤桂系北流型大铜鼓。



图 73　灵山帽岭铜鼓 C97

基本信息：东汉器物，藏于广东省博物馆（C97）。1964 年灵山县三海公社新洞大队帽岭出土，属灵山型铜鼓。



图 74　冷水冲型铜鼓 C109

基本信息：汉代器物，藏于广东省博物馆（C109），广东省文物管理委员会（以下简称文管会）调拨入藏。



图 75　信宜到永村铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于信宜市博物馆（总藏号 528、分藏号 0617）。1994 年 5 月信宜水口镇到永村吴汉建房打地基时出土，1999 年 6 月 3 日入馆，属粤桂系北流型大铜鼓。



图 76　信宜蛇铳岗铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于信宜市博物馆（总藏号 526、分藏号 0615）。1992 年 11 月 23 日信宜东镇林业站职工韦进清在尚文水库蛇铳岗造林备耕挖掘时发现，1993 年 3 月 11 日入馆。



图 77 廉江狗屎坟岭铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于廉江市博物馆（K0001）。1982 年 8 月廉江林场职工李财忠等人于廉江市石城镇飞鼠田狗屎坟岭发现，1999 年 4 月 13 日入馆。廉江古属百越族聚居之地。至今在石城、营仔、塘蓬等地已出土各类铜鼓 11 面，主要类型属北流型。该云雷纹六蛙四耳铜鼓体形硕大，是全国出土的十大铜鼓之一。



图 78 信宜旺沙铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于湛江市博物馆（E0076）。1978 年 1 月于信宜县池垌公社旺沙大队出土。



图 79 高州尚文水库铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于高州市博物馆（GZ0001）。1961 年于高州县尚文水库工地出土，属粤桂系北流型铜鼓。



图 80 雷州覃典铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于雷州市博物馆（总藏号 A433 - R433，分藏号 A0050）。1989 年于雷州市英利镇覃典村出土。



图 81　郁南龙塘村铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于郁南县博物馆（0012）。1975 年于郁南县东坝龙塘村出土，属粤桂系北流型铜鼓。



图 82　德庆九冲背山铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于德庆县博物馆（C004）。1991 年 9 月于德庆九市镇江咀村九冲背山出土，属粤桂系北流型铜鼓。



图 83　阳江周亨铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于阳江市文化广电新闻出版局，待海上丝绸之路博物馆落成后将移交入藏。2009 年 4 月 13 日在阳江市阳东县大八镇周亨村出土，为广东省迄今为止出土的最大的一面铜鼓，居全国第三。据蒋廷瑜推断，东汉中晚期阳江区域呈现的是俚人文化，当地主要聚集两大家族：冯氏家族和宁氏家族。由于宁氏家族的铜鼓一般是灵山型，周亨铜鼓当属冯氏家族遗物。



图 84　阳江周亨铜鼓底部



图 85　廉江灵山型铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于湛江市博物馆（E0073）。新中国成立后于廉江县出土。



图 86 灵山绿水铜鼓

基本信息：东汉器物，藏于广东省博物馆（C1）。1962 年灵山县原绿水公社绿水村出土。



图 87 冷水冲型铜鼓 C15

基本信息：汉代器物，藏于广东省博物馆（C15）。广东省文管会调拨入藏。



图 88 冷水冲型铜鼓 C15 鼓面



图90 冷水冲型铜鼓 C7 鼓面



图 89 冷水冲型铜鼓 C7

基本信息：汉代器物，藏于广东省博物馆（C7）。广东省文管会调拨入藏。



图 91 新会铜鼓

基本信息：三国器物，藏于新会市博物馆（01954/G0041），明代新会县令陶鲁在广西平叛时缴获，属冷水冲型铜鼓。



图 92 北流型铜鼓 C93

基本信息：汉代器物，藏于广东省博物馆（C93）。广东省文管会调拨入藏。



图 94 南海神庙铜鼓

基本信息：东汉器物，藏于南海神庙（藏号：无）。唐代出土于高州。原鼓已盗，资料现存于广州市博物馆，此为依据原鼓资料所做的复制品。



图 96 连平铜鼓

基本信息：隋唐器物，藏于连平县博物馆（藏号：无）。2003 年连平公安局没收移交入藏，属粤桂系北流型中的晚期铜鼓。



图 93 北流型铜鼓 C6

基本信息：东汉器物，藏于广东省博物馆（C6）。广东省文管会调拨入藏。



图 95 汕头铜鼓

基本信息：汉代器物，藏于汕头市博物馆（总号汕 484/分类号 J6）。汕头市博物馆旧藏，属粤桂系北流型铜鼓。



图 97 广西宁明花山岩画



图 98　十二生肖铜鼓鼓面

基本信息：南宋器物，藏于广州市博物馆（3·787）。传世品，属麻江型铜鼓。



图 100　汕头铜鼓 J512 鼓面

基本信息：明代器物，藏于汕头市博物馆（总号汕 3208/分类号 J512）。汕头市博物馆旧藏品，属麻江型铜鼓。



图 99　麻江型铜鼓 C44

基本信息：明代器物，藏于广东省博物馆（C44）。广东省文管会调拨入藏。



图 101　斿旗纹铜鼓鼓面

基本信息：宋元器物，藏于广州市博物馆（3·778）。传世品，属麻江型铜鼓。



图 102　麻江型铜鼓 C44 纹饰



图 104　梅县铜鼓

基本信息：明代器物，藏于梅县博物馆（总编号：790、分类号：2）。传世品，属麻江型铜鼓。



图 105　东莞铜鼓 1

基本信息：明清器物，藏于东莞市博物馆（东莞铜鼓 1）。传世品，属麻江型铜鼓。



图 108　顺德西山庙铜鼓 B103・2

基本信息：明代器物，藏于顺德市博物馆（B103・2）。传世品。



图 103　汕头铜鼓 J512 鼓心



图 106　麻江型铜鼓 C75

基本信息：明代器物，藏于广东省博物馆（C75）。广东省文管会调拨入藏。



图 107　顺德西山庙铜鼓 B103・1

基本信息：明代器物，藏于顺德市博物馆（B103・1）。传世品。



图109 顺德西山庙铜鼓 B103·3

基本信息：明代器物，藏于顺德市博物馆（B103·3）。传世品。



图110 顺德西山庙铜鼓 B103·3 鼓面



图111 深圳铜鼓 S821 鼓面

基本信息：明代器物，藏于深圳市博物馆（S821），从兴宁罗冈收购，属麻江型铜鼓。



图112 兴宁罗冈铜鼓

基本信息：明代器物，藏于深圳市博物馆（S446）。从兴宁罗冈收购，属麻江型铜鼓。



图113 惠州铜鼓鼓面

基本信息：明代器物，藏于惠州市博物馆（505）。传世品，属麻江型铜鼓。



图114 高州铜鼓

基本信息：明代器物，藏于高州市博物馆（总0032）。1997年由高州市顿梭派出所截获移交，属麻江型铜鼓。



图 115　成化十五年铜鼓鼓心

基本信息：明代成化年间器物，藏于佛山市博物馆（34）。传世品，属麻江型铜鼓。



图 116　汕头铜鼓 J511 鼓心

基本信息：明代器物，藏于汕头市博物馆（总号汕 3207/分类号 J511）。汕头市博物馆旧藏品，属麻江型铜鼓。



图 117　东莞铜鼓 2

基本信息：明清器物，藏于东莞市博物馆（东莞铜鼓 2）。传世品，属麻江型铜鼓。



图 118　湛江铜鼓 B0141

基本信息：清代器物，藏于湛江市博物馆（B0141）。传世品，属麻江型铜鼓。



图 119 深圳铜鼓 S4508

基本信息：明代器物，藏于深圳市博物馆（S4508）。从兴宁罗冈收购，属麻江型铜鼓。



图 120 深圳铜鼓 S4509

基本信息：明代器物，藏于深圳市博物馆（S4509）。从兴宁罗冈收购，属麻江型铜鼓。



图 121 西盟型铜鼓 C115、C116

基本信息：明代器物，藏于广东省博物馆（C115、C116）。1965 年购于广州市文物商店。



图 122 西盟型铜鼓 C116 鼓面

基本信息：明代器物，藏于广东省博物馆（C116）。1965 年购于广州市文物商店。



图 123 《蔡伯喈》戏曲写本

基本信息：明代嘉靖年间器物，藏于广东省博物馆（甲 4938）。现存的 7 个潮剧剧本是《金钗记》、《蔡伯喈》、《荔镜记》、《颜臣》、《金花女》、《苏六娘》、《荔枝记》，有发掘出土的，也有前辈学者、艺术家历尽艰辛从海外收集的。



图 124 《刘希必金钗记》戏曲写本

基本信息：明代宣德年间器物，藏于潮州市博物馆。



图 125　班本《河》

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（E889）。收藏品，粤剧传统班本之一。



图 126　班本《碧容祭监》

基本信息：清代器物，共 6 件，藏于佛山市博物馆（U694）。粤剧传统班本之一，又名《以文堂》。



图 127　哥伦比亚留声机

基本信息：清末器物，藏于佛山市粤剧博物馆（100），佛山“琼花宫”遗物。哥伦比亚留声机是佛山粤剧社的“琼花宫”播放粤剧唱片所用之音响设置，清代末期从美国购置而来。



图 128　唱片《荷池会妻》

基本信息：清代器物，共 2 件，藏于佛山市博物馆（C303、C304），2 件唱片均属于印度留声机唱片，由格雷西欧唱片公司（Grasiophone Co. LTD.）录制发行，佛山市博物馆收购入藏。《荷池会妻》是粤剧的传统经典剧目，此唱片是现存该剧唱片中最老的版本。



图 129　唱片《重台分别》盘心

基本信息：1907 年器物，共 4 件，藏于佛山市博物馆（C938 ~ C941），胜利唱片公司制作发行的单面唱片，由佛山市博物馆收购入藏。



图 130　唱片《蒙正卖妻》

基本信息：清代器物，共 2 件，藏于佛山市博物馆（C311、C312）。哥伦比亚唱片公司制作发行，佛山市博物馆收购入藏。



图 131　唱片《五凤楼戏叔》

基本信息：清末器物，共 2 件，藏于佛山市博物馆（C309、C310）。哥伦比亚唱片公司制作发行，佛山市博物馆收购入藏。

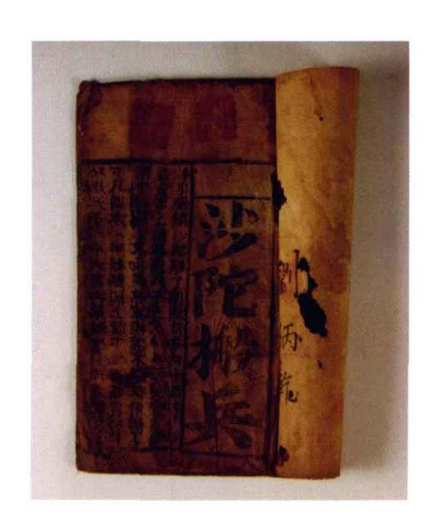


图 132　班本《沙陀搬兵》

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（U718）。收藏品。取材于唐末爆发的黄巢起义，唐僖宗（李儇）因战事逃至美良川，遣程敬思至沙陀李克用处借兵，李因曾受谪贬心怀怨恨不肯发兵，后因内室干预同意派遣援兵。军至珠帘寨，周德威阻路，众将不敌，妻刘银屏激李克用出战，未分胜负，遂比试箭法令周德威心服并归降。

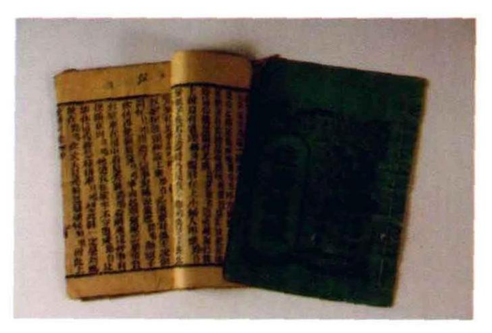


图 133　班本《狡妇痾鞋》

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（U728）。收藏品。粤剧传统班本之一。



图 134　木鱼书《新刻初集纣王全本》

基本信息：清道光十年（1830）器物，藏于佛山市博物馆（M545）。收藏品传统曲艺抄本之一。



图 135　《正粤讴》

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（M140）。收藏品。传统曲艺抄本之一。



图 136　木鱼书《阴阳扇全本》

基本信息：清同治八年（1869），藏于佛山市博物馆（M490）。收藏品。传统曲艺抄本之一。



图 137　木鱼书《百八钟》

基本信息：清道光年间器物，藏于佛山市博物馆（M491）。收藏品。传统曲艺抄本之一。



图 138　手抄木偶剧合本《狄青出世》等

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（U290）。收藏品传统木偶剧本，为《万花楼》、《狄青出世》、《水漫西河县》、《五更叹》等合本。



图 139　手抄木偶剧本《西游全卷演义》

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（U292）。收藏品。传统木偶剧本之一。



图 140　手抄木偶剧合本《神鞭救子》等

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（U291）。收藏品。传统木偶剧本之一，为《神鞭救子》、《玉莲宝带》、《义道梅》多本合并的木偶手抄剧本。



图 141　手抄木偶剧残本 U253

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（U253）。收藏品。



图 143　手抄潮州弦诗谱



图 145　万福台

基本信息：清顺治十五年（1658）器物，藏于佛山祖庙。始建于清顺治十五年（1658），原名华封台，是华南地区最著名的古戏台。万福台与佛山祖庙正殿遥相呼应，传说其建造目的是以粤剧（大戏）表演酬谢北帝的保佑之恩。



图 142　手抄潮州弦诗谱

基本信息：清代器物，藏于潮州外江梨园宫所。收藏品，收录乐曲 106 首，其中以工尺谱记谱的有 72 首，以二四谱记谱的有 33 首（另有 1 首乐曲记谱情况不明，待查），内容涉及清代及其以前潮州弦诗乐的曲牌、谱字、音阶、板式等，史料价值较高。



图 144　乳源镇溪祠古戏台

基本信息：明嘉靖三十四年（1555）器物，藏于乳源县乳城镇宋田新屋东侧约 300 米处的镇溪祠内。镇溪祠古戏台始建于明代，位于乳城镇宋田新屋东侧约 300 米处的镇溪祠内，于明清至民国期间多次修缮，目前祠内保存有明代嘉靖三十四年（1555）石香炉一个，清代碑刻 6 块。2003 年 5 月 20 日，曾被乳源瑶族自治县人民政府列为文物保护单位，2005 年，广东省文化厅拨专款对这座乳源县唯一现存的古戏台进行全面维修。



图 146　里东戏台

基本信息：清乾隆年间器物，藏于南雄珠玑镇里东街。位于珠玑镇里东街的一座官道寺（也称广明殿和广明院）内，寺内有石碑记载："清代乾隆四年（1775）由住持僧斌机重修官道寺"。



图 147　马市戏台嵌方八角藻井

基本信息：清乾隆中叶器物，藏于始兴城东马市镇。于清代中期由墟镇诸家商号捐资所建，现位于始兴县城东 14 公里的马市镇（原马市新墟内）浈江南岸。该戏台是始兴县唯一现存的清代戏台建筑，也是韶关地区现存为数不多的清代戏台建筑之一，具有较高史料价值。



图 148　顺德和乐琼楼锣鼓柜

基本信息：清代器物，藏于顺德杏坛镇高赞村（高赞锣鼓柜·3）。传世品。



图 149　花朝戏"定长春"印章

基本信息：清光绪三十年（1904）器物，藏于紫金县博物馆。征集，清代花朝戏"定长春"戏班所用之物。



图 150　佛山琼花会馆沙的

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（I9）。佛山粤剧琼花会馆遗物。



图 151　顺德和乐琼楼锣鼓柜首部



图 152　顺德鸣盛桐台锣鼓柜右面

基本信息：清代器物，藏于顺德杏坛镇高赞村（高赞锣鼓柜·1）。传世品。

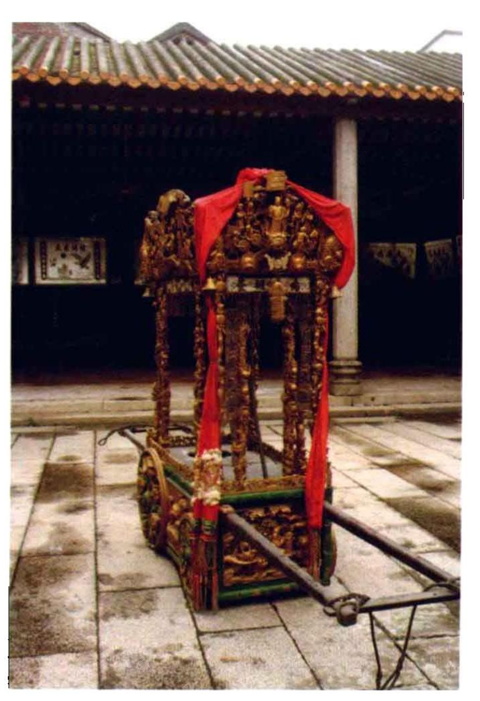


图 153　顺德鸣盛桐台锣鼓柜



图 154　顺德饰喜华庄锣鼓柜左面

基本信息：清代器物，藏于顺德杏坛镇高赞村（高赞锣鼓柜·2）。传世品。



图 155　顺德饰喜华庄锣鼓柜



图 156　顺德云门小榭锣鼓柜首部

基本信息：清代器物，藏于顺德杏坛镇高赞村（高赞锣鼓柜·4）。传世品。



图 157　顺德云门小榭锣鼓柜



图 158 花朝戏“定长春”班名旗帘

基本信息：清光绪三十年（1904）器物，藏于紫金县博物馆。征集于紫金县乌石镇鹧鸪塘村，为清代花朝戏“定长春”戏班之器物。



图 159 花朝戏“叶阳春”印章

基本信息：清光绪三十年（1904）器物，藏于紫金县博物馆。传世品，清代花朝戏“叶阳春”戏班遗物。



图 160 雷州岭高傩舞面具（前 4 件）

基本信息：清代器物，藏于雷州市南兴镇岭高村，为民间傩舞活动遗物。



图 161 雷州岭高傩舞面具（后 4 件）



图 162 佛山琼花宫鼓

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（Y35）。佛山琼花会馆“琼花宫”遗物。



图 163 佛山琼花会馆高边锣

基本信息：清代器物，藏于佛山市博物馆（Y56）。2006 年 2 月 14 日从佛山市社文处征集入藏。



图 164 佛山琼花宫铜钹

基本信息：清代器物，藏于佛山市粤剧博物馆（Y37）。琼花宫遗物。



图 165 佛山琼花宫香炉

基本信息：清道光二十九年（1849）器物，藏于佛山市粤剧博物馆（540）。琼花宫遗物。

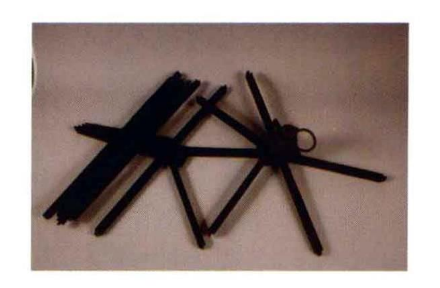


图 166 佛山琼花宫灯架

基本信息：清代器物，藏于佛山市粤剧博物馆。琼花宫遗物。



图 167 木偶戏服女披风 F32



图 168 木偶戏服男大靠 F34

基本信息：清代器物，共 4 件，藏于佛山市博物馆（F32、F34、F31、F33）。木偶艺人罗锦芳遗物。



图 169　木偶戏服男披风 F31



图 170　木偶戏服女蟒 F33



图 171　戏楼外景彩绘



图 172　戏楼外景彩绘 2 号

基本信息：清代器物，共 10 件，藏于江门市博物馆（藏号：1～10）。收藏品。依次有人物戏妆立体彩绘（纵向）1 号、“礼乐广源”匾（纵向）2 号、“白石广源”方形匾（纵向）3 号、三人武戏平面彩绘（横向）4 号、“武松打店”平面彩绘（横向）5 号、人物戏妆立体彩绘（横向）6 号、“白石广源”三角匾（纵向）7 号、人物戏妆立体彩绘（纵向）8 号和 9 号、人物戏妆立体彩绘（横向）10 号。



图 173　戏楼外景彩绘 3 号


图 174 戏楼外景彩绘 4 号


图 175 戏楼外景彩绘 5 号


图 176 戏楼外景彩绘 6 号


图 177 戏楼外景彩绘 7 号


图 178 戏楼外景彩绘 8 号和 9 号


图 179 戏楼外景彩绘 10 号



图 180　《海阳县志・祭器・乐舞》篇



图 181　《海阳县志・祭器・乐舞》篇

基本信息：清雍正年间器物，藏于潮州市博物馆。收藏品。为张士琏主编《海阳县志》的组成部分，以清代雍正年间海阳县府孔庙祭祀仪式的用乐规范为主要内容，分乐器、舞器、乐章及舞谱 4 个部分。



图 182　云浮孔庙镈钟之一

基本信息：雍正十年（1732）器物，藏于云浮市博物馆（A044）。调拨，采集于云城马坪观广播电视局旧楼处的孔庙，是孔庙祭祀敲击用器。内腔平整，无调音锉磨痕。发音纯净，悠扬。

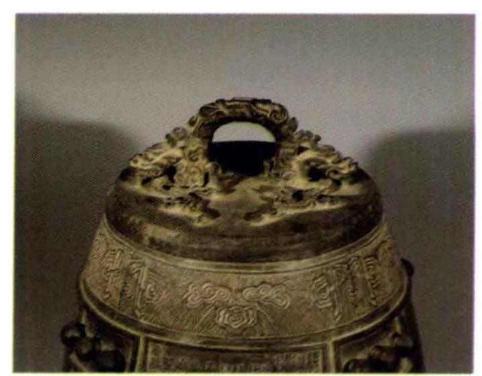


图 183　云浮孔庙镈钟之二舞、钮、肩部

基本信息：光绪十六年（1890 年）器物，藏于云浮市博物馆（A043）。调拨，采集于云城马坪观广播电视局旧楼处的孔庙，是孔庙祭祀敲击用器。内腔平整，无调音锉磨痕。发音纯净，悠扬。



图 184 汕头孔庙镈钟之一

基本信息：清乾隆年间器物，藏于汕头市博物馆（总号汕 483/分类号 J3）。旧藏品，是明后模制、为孔庙制作的大镈钟。内腔平整，无内唇，无音梁，无调音锉磨痕。发音纯净。



图 185 汕头孔庙镈钟之二

基本信息：清道光年间器物，藏于汕头市博物馆（总号汕 480/分类号 J2）。旧藏品。内腔平整，无内唇，无音梁，无调音锉磨痕。发音清脆，明亮。



图 186 碧玉描金云龙纹磬正面

基本信息：清乾隆二十六年（1761）器物，藏于广东省博物馆（E1254）。故宫博物院调拨入藏。保存完好，新疆和田碧玉制成，色泽灰绿，玉质莹润，鼓、股分明，倨句明确。正、背两面均漆金绘饰二龙戏珠图案。正背面倨孔下方均有阴刻填金铭文。



图 187 碧玉描金云龙纹磬正面铭文



图 188　碧玉描金云龙纹磬背面铭文



图 189　舞陶俑 01602

基本信息：东汉器物，藏于韶关市博物馆（01602）。1990 年韶关第二拖拉机厂内东汉墓出土。



图 190　陶乐俑与陶舞俑

基本信息：东汉器物，共 3 件，藏于广东省博物馆。1955 年广州市东郊麻鹰岗出土。同出器物有陶舞俑。



图 191　彩绘乐舞俑

基本信息：晚唐器物，共 3 件，藏于广东省博物馆（5・2029～5・2031）。传世品。



图 192　乐舞杂耍俑之甲

基本信息：东汉器物，共 2 件，藏于清远市博物馆（甲：062、乙：063）。1985 年清远市清城区附城大朗村一村民在自家门前掘地时发现。



图 193　鼓琴陶俑

基本信息：东汉器物，藏于韶关市博物馆（02937），2007 年广州陈斌捐赠。



图 194　广陵涛琴

基本信息：明代器物，藏于广东省博物馆（K0559）。收集品，仲尼式。



图 195　广陵涛琴背面



图 196　卢惟良制多宝纹铜琴

基本信息：明代器物，藏于广东省博物馆（C2340）。收集品，仲尼式。



图 197　卢惟良制多宝纹铜琴局部

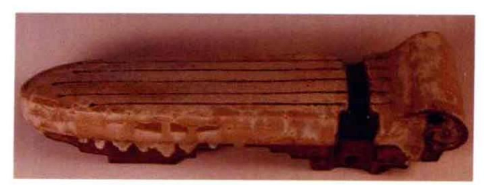


图 198　葱白釉古琴枕

基本信息：清代器物，藏于广东民间工艺博物馆（藏号：6），出自石湾。



图 199　青黄釉乐舞魂瓶

基本信息：唐代器物，藏于四会市博物馆。

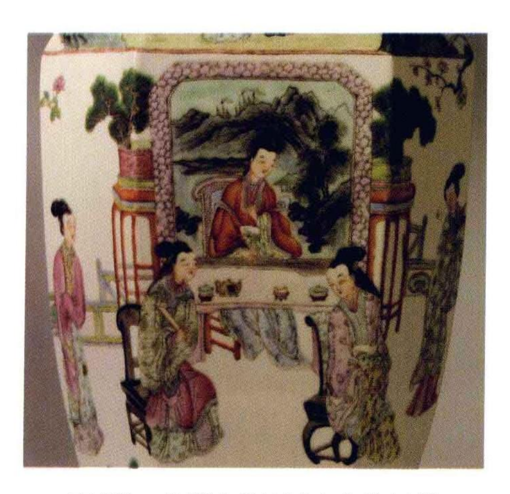


图 200　粉彩人物奏乐六角瓶局部

基本信息：清光绪器物，藏于湛江市博物馆。传世品。



图 201　仿康熙奏乐五彩瓶

基本信息：清末器物，藏于大埔县博物馆。1987 年广东省文管会调拨入藏。



图 202　仿康熙奏乐五彩瓶局部

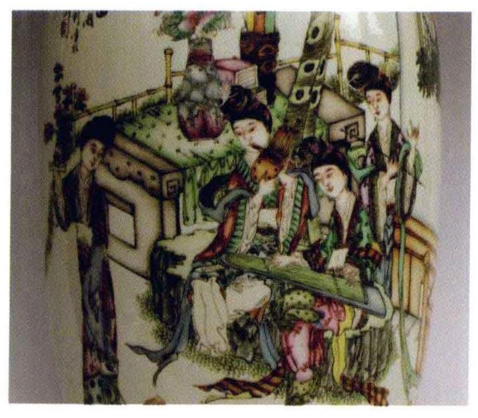


图 203　五彩乐舞双耳瓷瓶

基本信息：民国器物，藏于曲江县博物馆。传世品。



图 204　陶舞俑

基本信息：东汉晚期器物，藏于广东省博物馆。1955 年广州市先烈路十九路军坟场出土。



图 205　乐舞俑甲 025

基本信息：东汉器物，藏于清远市博物馆（甲：025）。清远市红旗管理区何屋村农民李国才在自家附近掘地时发现。



图 206　乐舞杂耍俑乙 063



图 207　乐舞杂耍俑之 1

基本信息：东汉器物，共 2 件，藏于清远市博物馆（1、2）。清远市红旗管理区何屋村农民李国才在自家附近掘地时发现。



图 208　乐舞杂耍俑之 2



图 209　彩绘琵琶俑 5 · 239



图 210　骑马吹笳俑 5 · 2105 局部

基本信息：唐代器物，共 3 件，藏于广东省博物馆（5 · 2105、5 · 2106、5 · 239）。传世品。

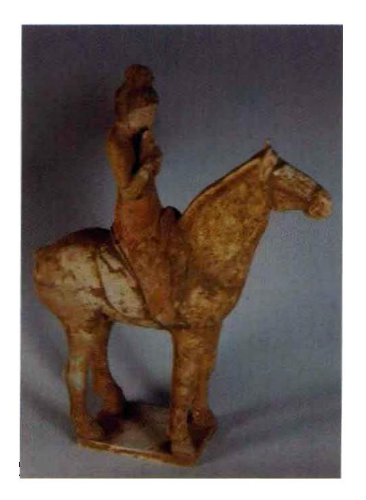


图 211　骑马吹笙俑 5 · 2106

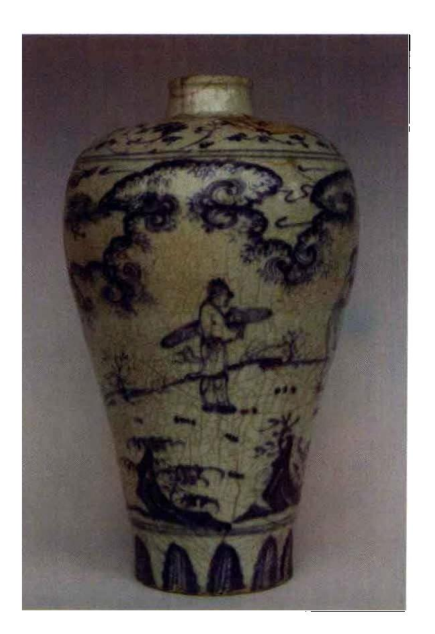


图 212　青花抱琴梅瓶

基本信息：明末器物，藏于曲江县博物馆。传世品。



图 213　青釉抱琴花瓶

基本信息：清代器物，共 2 件，藏于乳源县博物馆。传世品。



图 214　青花牧童吹笛盘

基本信息：清嘉庆器物，1982 年广东省文管会调拨入藏。

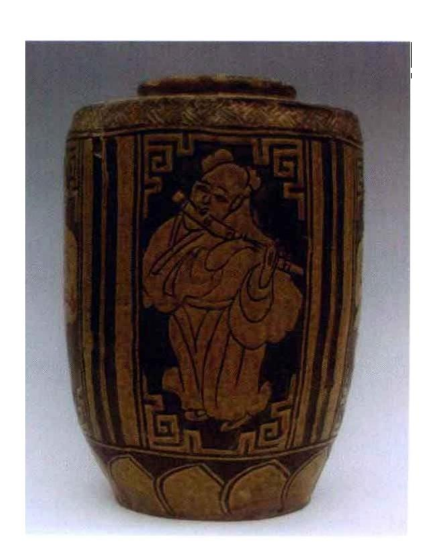


图 215　黄釉吹笛罐

基本信息：清代器物，藏于乳源县博物馆。传世品。



图 216　石湾灰釉敲钟和尚

基本信息：清中叶器物，藏于新会市博物馆（00101/A0101）。传世品。



图 217　琴砚侧面

基本信息：清代器物，藏于肇庆市博物馆（a047）。肇庆市博物馆购于市文物商店。



图 218　钟砚

基本信息：清代器物，藏于肇庆市博物馆（a082）。肇庆古属端州（现为肇庆辖内区域），古端州以名砚著称。

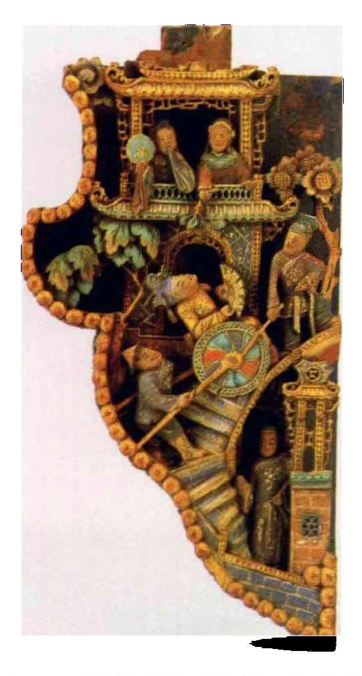


图 220　浮雕彩绘《荔镜记》雀替

基本信息：清代器物，藏于广东省博物馆（H1853）。



图 219　粉彩人物奏乐六角瓶



图 221　雕彩绘“佘太君挂帅”梁架下花楣

基本信息：清代器物，藏于广东省博物馆（H1851）。佘太君以百岁高龄毅然挂帅，率一门 12 女将及曾孙杨文广出师，英勇杀敌，得胜回朝。



图222　通雕“游园惊梦”龛眉花

基本信息：清乾隆器物，藏于广东省博物馆（H1169）。取材于明代汤显祖的传奇剧《牡丹亭还魂记》第十出“游园惊梦”之片段。杜丽娘偕婢女春香至后花园游春，触景生情，伤感青春之虚度。回至闺中，在梦中与书生柳梦梅相会于牡丹亭畔，并受到园中花神的暗中保护。



图223　浮雕彩绘“唐明皇访月宫”雀替

基本信息：清代器物，藏于广东省博物馆（H1852）。唐明皇游月宫的故事在民间广为流传，也可见于许多记载，如明代凌蒙初所著的《拍案惊奇》与唐代《开元遗事》等，故事梗概为：唐玄宗梦游月宫，见诸神娱以世间未闻之上清之乐，月宫数百仙女素衣舞于广庭，遂于心中暗记其曲，醒后将其写成曲谱，令乐师演奏，名曰《霓裳羽衣曲》。



图224　“出征”图木雕

基本信息：清代器物，藏于龙门县龙华镇功武村廖氏宗祠。取材于汉剧戏文。



图 225 太平鼓乐舞雕砖（4 件）之 1 号女鼓舞

基本信息：清代器物，共 4 件，位于龙门县龙华镇龙华村新楼下主兑李公祠。太平鼓乐舞俑置于祠堂大门两边的前檐额枋之上，嵌于额枋木榫的端头。1 号和 2 号为男乐舞雕砖；3 号和 4 号为女乐舞雕砖，与民间所要求的男左女右的传统风俗相一致。

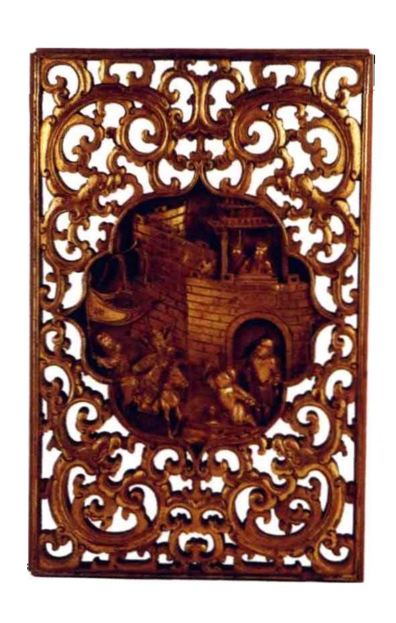


图 226 半浮雕“空城计”图花板

基本信息：明代器物，藏于广东省博物馆（H261），是对《三国演义》中“马谡拒谏失街亭，武侯弹琴退仲达”的刻画。



图 227 通雕“专诸献鲈鱼”花板

基本信息：清代器物，藏于广东省博物馆（H410）。取材于《东周列国志》。春秋时期，吴王僚违背了兄位弟嗣、弟终长侄继位的祖规贸然接替父位，致使本该继位的堂兄公子光心怀仇恨，伺机夺位。公子光厚待伍子胥所荐之专诸，并请其行刺吴王。某日，在宴请吴王之酒酣时，专诸借献鱼之机，用鱼腹所藏匕首刺死吴王。



图 228 通雕“赵云救阿斗”花板

基本信息：清代器物，藏于广东省博物馆（H1115）。取材于《三国演义》，展现赵云救阿斗以及刘备获信两个场面。

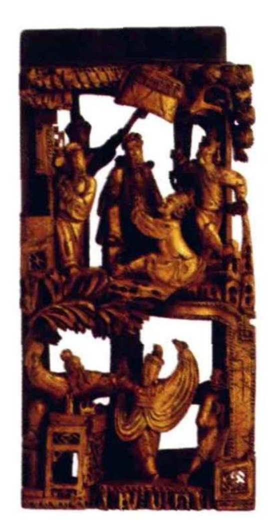


图229　通雕“姜子牙制服琵琶精”龛眉花

基本信息：清乾隆器物，藏于广东省博物馆（H1143）。取材于《封神演义》中“姜子牙制服琵琶精”。琵琶精行刺子牙失败后逃至王府妲己处，并与妲己共商计谋。然经过化妆的琵琶精仍在集市中被设摊行医的子牙识破后处死，于摘星楼焚化使其现出原形。



图231　浮雕“仙姬送子”图屏门花板

基本信息：清代器物，藏于广东省博物馆（H367）。取材于古代爱情典故“仙姬送子”，描绘仙女七姐在天宫产下男婴后送与人间丈夫董永之故事。

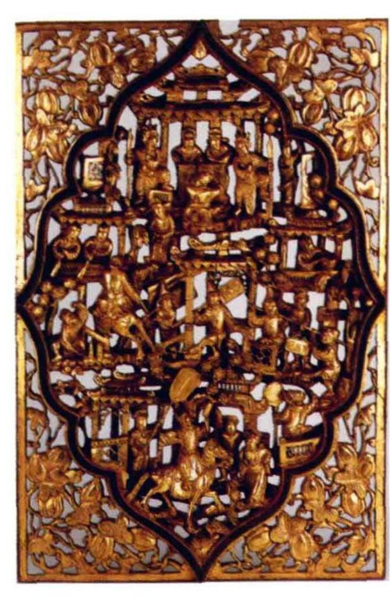


图230　通雕“百忍堂”窗花

基本信息：清代器物，共2件，藏于广东省博物馆（H289）。取材于潮州戏文。麟德二年（665）冬十月，唐高宗与皇后武则天带领文武百官离京去泰山封禅，归来路经寿张县访贤公张公艺。当高宗询问其治家之法时，张公艺撰写百“忍”字为答，并以“父子不忍失慈孝，兄弟不忍外人欺，妯娌不忍闹分居，婆媳不忍失孝心”为解，深获高宗赞赏，遂敕修亲题“百忍义门”四字之义门。

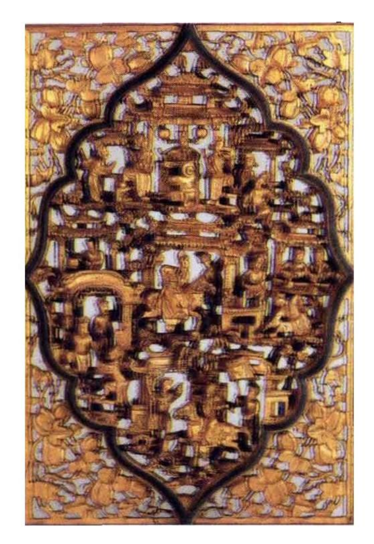


图 232　通雕"郭子仪庆寿"神龛门窗肚之一



图 233　通雕"郭子仪庆寿"神龛门窗肚之二

基本信息：清代器物，共 2 件，藏于广东省博物馆（H233）。描述内容为唐朝名将郭子仪庆寿场面。2 件作品内容相同，表现手法存异。第 1 件绘有吹笙者、击钹者、吹唢呐者、击鼓者、舞者等乐舞人，第 2 件绘有击钹者、吹唢呐者、击鼓者、杂耍者等乐舞人，刻画出一幅热闹非凡的场面。



图 234　素雕方形宣炉罩

基本信息：清末器物，藏于广东省博物馆（H722）。一盘发长者身着宽袖长衫屈膝盘腿坐于树荫下，双手持箫做吹奏状。其对面磐石上有一头戴小围帽身着宽袖长衫的长者屈膝盘坐，左手平放膝上，右手持拍板。一侍女端茶倚树而立。



图 235　"公堂审案"木雕图 1

基本信息：清代器物，共 4 件，藏于龙门县龙华镇功武村廖氏宗祠（1～4 号）。取材于汉剧戏文。



图 236　“公堂审案”木雕图 2



图 237　“公堂审案”木雕图 3



图 238　“公堂审案”木雕图 4



图 239　太平鼓乐舞雕砖（4 件）之 2 号女鼓舞



图 240　太平鼓乐舞雕砖（4 件）之 3 号男鼓舞



图 241　太平鼓乐舞雕砖（4 件）之 4 号男鼓舞



图 242　陶渊明四季画抚琴图

基本信息：明代器物，藏于茂名市博物馆。传世品。



图 244　琴书共乐图

基本信息：清代器物，藏于龙门县龙华镇功武村廖氏宗祠。此图绘饰于龙门县龙华镇功武村廖氏宗祠二进左厢房离地约 2.5 米的砖墙上。



图 245　修堤竣工奏乐图局部

基本信息：清代器物，藏于潮州市博物馆。潮州市博物馆旧藏品。



图 243　抚琴图

基本信息：清代器物，位于龙门县龙华镇水坑村孟盛李公祠。抚琴图为饰于二进前檐卷棚左墙之上的一副壁画。



图 246　伯容监邝露抱琴图

基本信息：清代器物，藏于新会市博物馆（藏号：01736/F0050）。抱琴图原为梁启超藏品，后其亲属捐赠给新会博物馆收藏。绢本字画。画中一老者左手下垂托着琴头，右手向上弯曲握住琴尾。所持之琴为仲尼式，琴底朝外，底面可见龙池和凤沼。

参考文献

1. 《太平御览》卷八二〇“布”、卷七八六“乌浒”、卷七八五“俚”、卷七八六“乌浒”引《南州异物志》，北京：中华书局，1960年。

2. 《博物志》（卷二），北京：中华书局，1980年。

3. 中国铜鼓研究会编：《古代铜鼓学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1982年。

4. 高至喜：《湖南省博物馆藏西周青铜乐器》，见《湖南考古辑刊》第2辑，长沙：岳麓书社，1984年。

5. 河南省文物研究所编：《信阳楚墓》，北京：文物出版社，1986年。

6. 林邦存：《试论濮人先民的土鼓及其与南方铜鼓的关系》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年。

7. 陈远璋：《左江岩画铜鼓图像的初步探讨》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年。

8. 胡振东：《云南型铜鼓的传播与濮人的变迁》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1986年。

9. 盖山林著：《阴山岩画》，北京：文物出版社，1986年。

10. 谭其骧：《粤东初民考》，见《长水集》，北京：人民出版社，1987年。

11. 金涛：《图腾舞蹈文化的遗韵》，见《壮族舞蹈研究》，南宁：广西人民出版社，1988年。

12. 陈国强等编：《百越民族史》，北京：中国社科院出版社，1988年。

13. 蒋廷瑜著：《铜鼓艺术研究》，南宁：广西人民出版社，1988年。

14. 广东省博物馆、香港中文大学文物馆编：《广东出土五代至清文物》，香港：香港中文大学文物馆，1989年。

15. 盖山林著：《乌兰察布岩画》，北京：文物出版社，1989年。

16. 陈乃刚著：《岭南文化》，上海：同济大学出版社，1990年。

17. 广州市文物管理委员会、中国社会科学院考古研究所、广东省博物馆编：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年。

18. 农冠品等主编：《岭南文化与百越民风》，南宁：广西教育出版社，

1992 年。

19. 万辅彬等著：《中国古代铜鼓科学研究》，南宁：广西民族出版社，1992 年。

20. 黄翔鹏著：《溯流探源——中国传统音乐研究》，北京：人民音乐出版社，1993 年。

21. 刘志一主编：《克什克腾旗文物志》，呼和浩特：内蒙古人民出版社，1993 年。

22. 广西壮族自治区文化厅文物处主编：《铜鼓和青铜文化的新探索》，南宁：广西民族出版社，1993 年。

23. 李权时等主编：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，1993 年。

24. 郑良树主编：《潮州学国际研讨会论文集》，广州：暨南大学出版社，1994 年。

25. 黄仕忠著：《〈琵琶记〉研究》，广州：广东高等教育出版社，1996 年。

26. 李纯一著：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996 年。

27. 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996 年。

28. 袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，郑州：大象出版社，1996 年。

29. 方建军、黄崇文主编：《中国音乐文物大系·陕西、天津卷》，郑州：大象出版社，1996 年。

30. 严福昌、肖宗弟主编：《中国音乐文物大系·四川卷》，郑州：大象出版社，1996 年。

31. 赵世纲主编：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996 年。

32. 袁钟仁著：《岭南文化》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年。

33. 盖山林著：《巴丹吉林沙漠岩画》，北京：文物出版社，1998 年。

34. 郑汝中、董玉祥主编：《中国音乐文物大系·甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998 年。

35. 张磊等著：《岭南文化志》，上海：上海人民出版社，1998 年。

36. 华觉明著：《中国古代金属技术——铜和铁造就的文明》，郑州：大象出版社，1999 年。

37. 钟文典主编：《广西通史》，南宁：广西人民出版社，1999 年。

38. 胡守为著：《岭南古史》，广州：广东人民出版社，1999 年。

39. 蒋廷瑜著：《古代铜鼓通论》，北京：紫禁城出版社，1999 年。

40. 谢彬筹：《广东傩文化及祭礼演剧浅识》，见《岭南戏剧思辨录》，北京：中国戏剧出版社，2000 年。

41. 项阳、陶正纲主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000 年。

42. 《吕氏春秋》卷二〇，太原：山西古籍出版社，2001 年。

43. 陈泽泓著：《潮汕文化概说》，广州：广东人民出版社，2001 年。

44. 蒋廷瑜著：《铜鼓——南国奇葩》，天津：天津科学技术出版社，2001 年。

45. 周昌富、温增源主编：《中国音乐文物大系·山东卷》，郑州：大象出版社，2001 年。

46. 刘丽川著：《深圳客家研究》，广州：南方出版社，2002 年。

47. 谭元亨著：《岭南文化艺术》，广州：华南理工大学出版社，2002 年。

48. 王子初著：《中国音乐考古学》，福州：福建教育出版社，2003 年。

49. 邱立诚、肖一亭主编：《珠海宝镜湾——海岛型史前文化遗址发掘报告》，北京：科学出版社，2004 年。

50. 覃乃昌主编：《广西世居民族》，南宁：广西民族出版社，2004 年。

51. 萧洽龙主编：《潮州木雕》，北京：文物出版社，2004 年。

52. 广东省文物考古研究所编著：《博罗横岭山——商周时期墓地 2000 年发掘报告》，北京：科学出版社，2005 年。

53. 佛山市博物馆编：《佛山祖庙》（引黄晓蕙“万福台”），北京：文物出版社，2005 年。

54. 高至喜、熊传薪主编：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006 年。

55. 《后汉书·南蛮传》卷八六，北京：中华书局，2007 年。

56. 段泽兴主编：《中国音乐文物大系Ⅱ·内蒙古卷》，郑州：大象出版社，2007 年。

57. 吴南生等编：《明本潮州戏文五种》，广州：广东人民出版社，2007 年。

58. 《太平寰宇记》卷一六七“钦州·风俗”、卷一七一“州·风俗”引、卷一五八“镡津县”，北京：中华书局，2008 年。

59. 孔义龙著：《弦动乐悬——两周编钟音列研究》，北京：文化艺术出版社，2008 年。

60. 彭适凡、王子初主编：《中国音乐文物大系·江西卷》，郑州：大象出版社，2009 年。

61. 孔义龙、刘成基主编：《中国音乐文物大系·广东卷》，郑州：大

象出版社，2010 年。

62. 李幼平：《横岭山墓地青铜甬钟音响实验与分析》，见《博罗横岭山——商周时期墓地 2000 年发掘报告》，北京：科学出版社，2005 年。

63. 广西文物管理委员会：《广西贵县汉墓的清理》，《考古学报》1957 年第 1 期。

64. 林曦：《广东揭阳明墓发现〈蔡伯喈〉戏曲抄本》，《文物》1961 年第 1 期。

65. 何纪生：《介绍广东灵山县出土的古代铜鼓》，《考古》1963 年第 1 期。

66. 广东省文物管理委员会：《广东清远发现周代青铜器》，《考古》1963 年第 2 期。

67. 广东省文物管理委员会：《广东清远的东周墓葬》，《考古》1964 年第 3 期。

68. 嘉峪关市文物清理小组：《甘肃地区古代游牧民族的岩画——黑山石刻画像初步调查》，《文物》1972 年第 12 期。

69. 广东省博物馆、肇庆市文化局发掘小组：《广东肇庆市北岭松山古墓发掘简报》，《文物》1974 年第 11 期。

70. 朱非素：《连平县忠信公社彭山发现錞于和甬钟》，《文博通讯》1978 年第 3 期。

71. 广西壮族自治区文物工作队：《广西西林县普驮铜鼓墓葬》，《文物》1978 年第 9 期。

72. 云南文物管理委员会：《云南省楚雄县万家坝古墓群发掘简报》，《文物》1978 年第 10 期。

73. 杨式挺、黄玉质：《博罗县铁场墟发现青铜器等一批文物》，《文博通讯》1979 年第 10 期。

74. 杨耀林：《广东发现的带铭文铜鼓》，《考古》1982 年第 1 期。

75. 席克定、余宏模：《试论中国南方铜鼓的社会功能》，见《古代铜鼓学术讨论会论文集》，北京：文物出版社，1982 年。

76. 曹腾骓：《广东揭阳出土明抄戏曲〈蔡伯喈〉略谈》，《文物》1982 年第 11 期。

77. 广东省博物馆：《广东罗定出土一批战国青铜器》，《考古》1983 年第 1 期。

78. 童恩正：《试论早期铜鼓》，《考古学报》1983 年第 3 期。

79. 云南省文物工作队：《楚雄万家坝古墓发掘报告》，《考古学报》1983 年第 3 期。

80. 兰峰：《四川宜宾出土铜鼓》，《考古》1983 年第 12 期。

81. 广东省文物管理委员会:《西汉南越王墓发掘初步报告》,《考古》1984 年第 3 期。

82. 傅聚良:《湖南省博物馆馆藏铜鼓》,《江西文物》1990 年第 3 期。

83. 李昆声、黄德荣:《论万家坝型铜鼓》,《考古》1990 年第 5 期。

84. 黄翔鹏:《"跗篇" 钟每钟两音音名与阶名的乐律学分析》,见《溯流探源——中国传统音乐研究》,北京:人民音乐出版社,1993 年。

85. 陈远璋:《古代铜鼓艺术初探》,见《铜鼓和青铜文化的新探索》,南宁:广西民族出版社,1993 年。

86. 庄礼伦:《浅谈东南亚古代铜鼓装饰艺术》,见《铜鼓和青铜文化的新探索》,南宁:广西民族出版社,1993 年。

87. 罗坤馨:《铜鼓与壮族"蚂蜗节"考》,见《铜鼓和青铜文化的新探索》,南宁:广西民族出版社,1993 年。

88. 吴榕青:《现存最早的戏曲写本——宣德写本〈刘希必金钗记〉述评》,《文物天地》2000 年第 6 期。

89. 王子初:《洛庄汉墓出土乐器述略》,《中国历史文物》2002 年第 4 期。

90. 罗耀辉:《镇馆之宝——青铜铙》,《清远日报》2005 年 6 月 2 日。

91. 王子初:《中国青铜乐钟的音乐学断代》,《中国音乐学》2007 年第 1 期。

92. 方建军:《乾隆特磬、编磬与中和韶乐》,《黄钟》2008 年第 1 期。

93. 张利群:《铜鼓的民族文化身份辨析及其特征和意义》,《西南大学学报》2008 年第 2 期。

94. 黄伟:《早期行会组织琼花会馆创建年代新证》,《四川戏剧》2008 年第 5 期。

95. 黄慧、梁慧贤:《佛山梁园举办"粤剧文化传承创新基地建设座谈会"》,《广州日报》2009 年 4 月 22 日。

后 记

很小的时候沿河回家，见到河中深潭颇为害怕。见不远处有陌生人在忙，便拾起一块尽可能大的石头往水潭里扔，目的是想告诉他们，这儿有人在走。

今天，匆匆忙忙写了一些文字之后，明显地又找到了儿时的感觉。2006年有幸得到了教育部人文社科基金的资助来完成这一课题，但心里没底。虽然也有不少外学科的人做过一些研究，但又好像与自己将要做出来的东西并无太多关系，因为以为自己能做出很多东西。

本着有一分材料说一分话的研究原则，本书只能选择岭南古代文化中有材料对应关系的时段、类型做一些理论分析。然而，随着时间的推移，材料的获取途径与收集方式不同，静态材料与传统活态材料呈现出明显的对接困难，其中还需大量活态材料的收集与整理。所以，在古代与近代之间，研究变成了一项不应割裂却被迫割裂开来做的工作。

21世纪初，岭南许多传统音乐均被列入第一批国家级非物质文化遗产名录，这表明依据国家文化保护法的条例，这些传统文化均有着相当重要的历史、文化价值。这是一种欣慰，从此都将得到我国文化政策的保护与国家财力的支持。但同时又不禁让人悲伤，它告诉我们岭南许多传统音乐早已今非昔比，依靠自身经营已步履维艰，更难说再现当年了。许多传统乐曲也与岭南古代音乐实物一样，大多数都以曲谱、编著等文本以及少数声像品等静态方式保存着。由于诸多条件限制，经常演奏即以活态形式传承的乐曲占极少数，传承的幅度大幅缩小，甚至培训机制与人才队伍也出现静态趋势，难以形成合理的人才梯队，因而形成活态循环群体希望渺茫。这无疑给今天的研究带来了困难。

从岭南音乐的整体研究现状来看，还存在一些无法回避的问题：一是研究队伍力量单薄。二是系统归属的隔阂，民间乐社或专业团体侧重作品的整理、创作与演绎，少有专业的理论研究队伍，高教系统有少数研究力量却由于系统归属的差异而难以介入。三是资金缺乏导致进程的严重间歇。四是由于研究视觉的分散致使呼吁强度不足。五是成果形式曲集居

多，专著较少；重复多，有深度和广度者较少；刊于地方刊物的小论文居多，学术影响较小。总之，这些现状反映出研究在整体性、系统性、延续性，特别是高度把握等方面的欠缺。

诚然，我和我的课题组成员真正走了一趟。结果发现，不但想讲清楚的东西还很不清楚，而且发现还有很多东西目前根本没法清楚。

怎样才能将古代、近代与现代做一个清晰而合理的梳理，怎样才能将本书的研究与现有岭南传统音乐研究对接起来形成一个整体，我们感觉无论在古代还是在传统及其传承当中均还有相当多的工作要做。

很明显，预定的目的是无法达到了，不过却无意中达到了另一个目的，那就是：我们已往这个水潭里扔过一块石头。告诉您！我们曾在这个水潭边走过一趟。

“岭南古代音乐研究”课题组
2012年4月8日